

533° Livraison.

3º Période. Tome Vingt-sixième.

1er Novembre 1901.

LIVRAISON DU 1er NOVEMBRE 1901

TEXTE

- I. Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) (1° article), par M. le baron Roger Portalis.
- H. La Peinture française a la fin du xvº siècle (4480-4501) (3º article), par M. Camille Benoît.
- III. -- ARTISTES CONTEMPORAINS: M. H.-W. MESDAG, par M. Georges Riat.
- IV. LE PALAIS DE VERSAILLES ET SES HISTORIENS (1er article), par M. Maurice Tourneux.
- V. ROGER VAN DER WEYDEN SCULPTEUR (2° et dernier article), par M. L. Maeterlinck.
- VI. Dernières acquisitions de la Galerie des Offices, a Florence, par M. Émile Jacobsen.
- VII. CLAUDE PERRAULT ARCHITECTE ET VOYAGEUR (2° et dernier article), par M. Paul Bonnefon.

GRAVURES

- OEuvres de M^{me} Labille-Guiard: L'Heureuse surprise, pastel (coll. de M^{me} Albert Laniel); Portrait d'André Vincent, pastel (Musée du Louvre); Tête de Cléopâtre, pastel (coll. de M. Jules Féral); Portrait de M^{me} Labille-Guiard jeune, pastel (coll. de M. Charles Porquet); M^{me} Mitoire et ses enfants, pastel (coll. de M^{me} veuve Sanné).
- La Comtesse de Flahault, par M^{mo} Labille-Guiard (coll. de M^{mo} la marquise de La Vallette): héliotypie Fortier-Marotte, tirée hors texte.
- La Peinture française à la fin du xv° siècle : Un donateur assisté de saint Victor (?); La Vierge avec l'Enfant servi et adoré par des anges (coll. de M. Heybrechts, Anvers).
- Sainte Madeleine et une donatrice (école française de la fin du xve siècle) (coll. Somzée): gravure au burin par M. J. Vyboud, tirée hors texte.
- Portrait de M. H.-W. Mesdag, en lettre; Œuvres de M. H.-W. Mesdag: L'Hiver sur la plage de Schéveningue, en tête de page; La Mer du Nord; Temps orageux; La Plage de Schéveningue; Dessin inédit, en cul-de-lampe.
- Persée délivrant Andromède, par Puget (Musée du Louvre), marbre offert à Louis XIV (1684).
- Sculptures flamandes du xvº siècle : Le Père Éternel entouré d'anges (Musée royal d'archéologie, Bruxelles) ; Retable de Claude de Villa (ibid.); Retable de Claude de Villa (partie centrale) ; La Nativité (Musée du Louvre).
- La Madone sur un trône, entourée de saints (école de Botticelli) (église Saint-Jean, à Montelupo); Jeune homme vu de profil, par Boltraffio (Galerie des Offices, Florence).
- Vénus, par Lorenzo di Credi (Galerie des Offices, Florence) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- La Madone et l'Enfant sur un trône entre des suints (école de Botticelli) (Galerie des Offices, Florence): photogravure tirée hors texte.
- Piliers de Tutèle, à Bordeaux, dessin de Claude Perrault; Piliers de Tutèle, à Bordeaux, gravure de Paute d'après le dessin de Claude Perrault; Palais Gallien, à Bordeaux, dessin de Claude Perrault; Charles Perrault, de l'Académie française, d'après le portrait peint par Tortebat et gravé par Edelinck; Cul-de-lampe dessiné par Ch. Le Brun et gravé par F. Chauveau pour le poème de Charles Perrault sur la Peinture (1668).



démie, devant cet envahissement, décida, sur l'ordre du roi d'ailleurs, que le nombre des académiciennes ne pourrait jamais dépasser quatre.

Malgré des critiques peu bienveillantes et généralement mal fondées, le talent de M^{me} Labille-Guiard était réel, et son entrée à l'Académie plus que justifiée. Estimée par les artistes ses confrères, distinguée par des princesses de la Maison royale, elle a été éclipsée et comme écrasée devant la postérité par le charme incontestable de sa séduisante rivale, M^{me} Lebrun, avec laquelle elle a vaillamment lutté. Il est temps de lui rendre justice, de reconnaître la belle tenue de ses ouvrages, la fraîcheur de leur coloris et la décision de leur exécution que tous les contemporains ont constatées. M. de Nolhac parle de faire descendre certains de ses portraits des attiques du château de Versailles où ils sont relégués; les conservateurs du musée du Louvre seraient également bien inspirés de mettre mieux en lumière tel pastel de l'artiste, vraiment trop sacrifié dans la pénombre obscure où l'on a peine à l'apercevoir, et sa mémoire y gagnerait, d'accord en cela avec l'agrément du public.

Peinture de femme, diront dédaigneusement certains censeurs moroses qui n'admettent pas que le beau sexe puisse avoir du talent. Passe encore pour la miniature! N'est-ce pas Ruskin qui a écrit que jamais une femme ne pourrait bien dessiner? Le paradoxal apôtre de la beauté oubliait sûrement alors M^{mes} Vigée-Lebrun et Labille-Guiard.

Rivales en leur temps à cause de la similitude de leurs ouvrages, une comparaison s'impose entre les deux artistes, également bien douées. Sans doute, M^{me} Lebrun arrive devant nous avec tout l'éclat de sa renommée et la longue suite de portraits des dames de la Cour et des princesses de la famille royale que domine l'imposante image de la reine Marie-Antoinette, peinte et repeinte par son artiste favorite. M^{me} Guiard lui oppose ses beaux pastels, ses grands portraits de Mesdames de France, filles de Louis XV, celui de M^{me} Élisabeth, enfin nombre de figures d'artistes ses contemporains et d'hommes politiques de la Révolution.

Élevée dans l'atelier de son père Louis Vigée, recevant tour à tour les conseils de Briard et de Doyen, et surtout affinant ses dons naturels dans l'étude constante de la nature, M^{me} Lebrun devint rapidement la portraitiste à la mode, devant qui défilèrent les plus jolies femmes de son temps; mais elle ne fut que peintre et ne fit guère de pastel qu'à la fin de sa vie et comme distraction.

M^{me} Guiard s'est montrée moins exclusive. Initiée par La Tour

aux secrets de cet art délicat, elle a laissé de charmants pastels, dignes d'être comptés parmi les meilleurs de l'école française. Elle s'adonna ensuite à la peinture et y réussit, grâce aux savants conseils d'André Vincent, son vrai maître, montrant ainsi un talent plein de souplesse.

Toutes deux unissent d'ailleurs à un dessin correct et pur la fraîcheur du coloris; toutes deux personnifient idéalement la peinture de portrait dans ce qu'elle a de plus séduisant au dernier quart de leur siècle, tout comme Largillière ou Nattier en leur temps.

M^{me} Lebrun étale-t-elle sur sa palette une plus grande richesse de tons? A-t-elle plus d'éclat dans l'exécution, plus de variété dans la pose? Peut-être; mais M^{me} Guiard, son égale sous le rapport du dessin, n'a pas à un degré moindre l'art de peindre les chairs et les étoffes, le goût de chiffonner les rubans d'un corsage, et elle semble l'emporter pour la vigueur et la décision de la touche, qui faisait dire aux contemporains : « Mais c'est un homme que cette femme-là! »

La longue carrière de M^{me} Lebrun, le grand nombre de portraits qu'elle a exécutés tant à Paris qu'en Italie, à Vienne, à Londres, à Saint-Pétersbourg, connus par la liste qu'elle en a publiée à la suite de ses *Souvenirs*, entrent aussi pour beaucoup dans son européenne renommée, tandis que le hasard seul peut faire retrouver la trace des œuvres égarées de M^{me} Guiard, lorsqu'elles ne sont pas mentionnées aux livrets des Salons.

Un critique du temps a eu l'originale idée de voir en ces deux dames Vénus et Diane, déesses fort séduisantes. Reprenons la comparaison : la charmante M^{me} Lebrun, c'est Vénus, mère des Amours, et sous ses doigts s'épanouissent les roses; M^{me} Guiard, c'est Diane, plus énergique et plus-virile, prête à la lutte, marchant à la victoire comme à un combat et la remportant par sa décision et son énergie. Reconnaître ses belles qualités et la replacer au rang de sa triomphante émule semble être l'agréable tâche que se sont imposée avec nous les amateurs de bonne et claire peinture; et les prix obtenus par ses œuvres dans ces dernières années lui restituent le rang qu'elle mérite parmi les artistes les plus agréables et les plus désirés de la fin du xviu siècle.

Le vendredi 11 avril 1749 naissait à Paris Adélaïde, fille de Claude-Edme Labille, marchand mercier, et de Marie-Anne SaintMartin, son épouse ¹. Labille, fournisseur de la Cour et de la ville, « Rue Neufve des Petits-Champs, A la Toilette », était une manière de personnage dans un temps où les fanfreluches, les rubans, les dentelles et tous les attifets de la mode jouaient un si grand rôle dans la société. Pajou, son grand ami, a fait son buste, qui figure au Louvre, s'il vous plaît, faisant ainsi passer à la postérité les traits accentués du père de notre artiste. A la recherche d'un modèle pour sa Psyché, le sculpteur aurait pu rencontrer, dans son atelier de modistes, le fin profil d'après lequel il fera son chef-d'œuvre.

Bachaumonf, à la date de juin 1783, parlant de la réception de M^{mc} Lebrun et de M^{mc} Guiard à l'Académie, ajoute en effet : « Celle-ci est une demoiselle Labille, fille du marchand de modes chez lequel M^{mc} Du Barry a demeuré dans sa première jeunesse, ce qui forme un épisode curieux des anecdotes de cette dame. »

Les Goncourt constatent aussi le passage de la demoiselle Lançon, la future favorite, alors simple trottin, dans le magasin de Labille; mais ne commettent-ils pas deux inexactitudes en le plaçant rue Saint-Honoré et en donnant Labille comme « frère de la femmepeintre », alors qu'il était son père?

Suit, dans leur livre sur M^{me} Du Barry, une description imagée de ces magasins tout en vitres, où de charmants désœuvrés, de jolis seigneurs lorgnent du matin au soir, où les fermetures laissent passer, par le trou des chevilles, des billets pliés en éventail, etc... Sans insister autrement sur la fantaisie coutumière à ces écrivains, on peut supposer un entourage jeune et gai pour Adélaïde Labille, dans le temple de la broderie et du ruban. Ce qui frappe les yeux de l'enfant n'est pas sans influence, on l'a constaté maintes fois, sur une âme d'artiste et ses destinées futures. La jeune Adélaïde n'a-t-elle pas puisé dans ces premières impressions son goût du costume

1. Cet extrait de baptême, joint aux pièces nécessaires pour recevoir une pension du roi, nous a été obligeamment communiqué par M. Marc Furcy-Raynaud, avec beaucoup d'autres documents.

Archives Nationales, 0'677: Extrait du registre des baptêmes faits en l'église paroissiale de Saint-Eustache, à Paris: « L'an mil sept cent quarante-neuf, le samedi douze avril, fut baptisée Adélaïde, née d'hier, fille de Claude-Edme Labille, marchand-mercier, et de Marie-Anne Saint-Martin, son épouse, demeurant rue Neuve-des-Petits-Champs; le parein, M. Claude Rozière, bourgeois de Paris, la mareine, Marie Ollivier, épouse de Charles-Augustin Leblanc, aussi bourgeois de Paris, et ont signé..... Collationné à l'original et délivré, par nous, licencié èsloix de la Faculté de Paris et vicaire de ladite église. A Paris, le 15 novembre 1785. — Juviony. »

féminin, dans cette fraîche vision des modes du temps du roi Louis XV l'art d'arranger les toilettes que l'on retrouve toujours dans ses portraits?

Dès la première jeunesse, a écrit son ami Joachim Lebreton, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts¹, elle montre une décision et une volonté caractéristiques:

« Son père, quoique homme d'esprit, avait négligé son éducation, et la santé languissante de sa mère l'avait empêchée de réparer cette négligence. Adélaïde Labille, leur dernier enfant, sentit de bonne heure qu'elle ne devait rien attendre que d'ellè-même. Elle se dévoua à l'étude, se choisit une société, des principes et un plan si sûrs qu'elle n'eut plus besoin d'en changer à aucune époque de sa vie. Libre de ses actions dès l'âge de quatorze ans, elle était déjà irrévocablement fixée dans ce choix si difficile. Une pareille détermination, aussi précise à cet âge, aussi durable, suffirait pour justifier ce que nous avons annoncé de la force de son caractère...»

De cette enfance un peu abandonnée à elle-même, employée à courir les académies et les ateliers de sculpteurs, rien ne devait résulter de mauvais, grâce à sa naturelle sagesse et à sa vocation très réelle. Laissons à ses trousseaux le père Labille, dont Pajou nous a si bien rendu l'air fûté, et constatons le goût décidé de sa fille pour les arts. Elle n'eut pas à aller loin pour trouver un maître et prit, rue Neuve-des-Petits-Champs, son voisin, le miniaturiste François-Élie Vincent, génevois et protestant, mais réfugié, c'est-à-dire d'origine française. « Il avait de la réputation dans son art et s'y était procuré une honnête aisance ». Nous avons retrouvé chez les héritiers des Vincent son portrait, une bonne figure d'artiste, en train de peindre sa femme en miniature, la palette de porcelaine à la main. Professeur de l'Académie de Saint-Luc, Élie Vincent était peintre de Mesdames. De là la réception rapide de son élève dans cette société et peut-être la cause première des grands portraits de Versailles qu'exécutera plus tard l'artiste?

Les miniatures de cette période, tel le portrait de seigneur âgé, destiné à orner une tabatière (collection L. de Viefville) signées simplement Labille, témoignent d'un faire à la fois large et délicat. M^{me} Guiard n'a jamais dû délaisser complètement le petit genre dans lequel elle avait débuté, car on aperçoit parfois certains de ses

^{1.} Notice nécrologique sur M^{me} Vincent, née Labille, peintre, par J. Lebreton, secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts à l'Institut national. Paris, Chaigneau, 1803. Broch. in-8°.

travaux précieux dans les ventes et dans les vitrines des amateurs. Elle a fait le médaillon de la comtesse d'Angiviller, et même, au début de la Révolution, la miniature de M^{lle} Adélaïde d'Orléans ¹, l'élève de M^{me} de Genlis, ravissante et blonde princesse aux traits opalins, revêtue d'une robe blanche à haute collerette.

Adélaïde Labille avait vingt ans, et devait être fort agréable, à en juger par ses portraits. Grâce à son talent naissant, l'avenir s'ouvrait riant pour elle. Éprise de travail, elle voulut un établissement régulier. Son choix se porta sur Nicolas Guiard, commis à la Recette générale du clergé de France, fils de feu Jean-Hugues Guiard, procureur au Présidial de Dijon. Ce Guiard, âgé de vingt-huit ans, était un voisin des Labille, comme eux demeurant, suivant Jal, rue Neuve-des-Petits-Champs, au moment du mariage. Sous quels auspices fut-il conclu? Son vieux maître, Élie Vincent, dont le fils aîné, Alexandre-François, était commis au Trésor royal, a pu y être pour quelque chose, de même que Gois le sculpteur, ami de la famille, qui avait des relations avec Dijon. Ou bien est-ce simplement raison de voisinage? Ce ne sont là que des hypothèses.

Ils se marièrent le lundi 23 août 1769, à Saint-Eustache. L'union ne semble pas avoir été fort heureuse, ni la cohabitation bien longue, quelques années à peine. On constate, cependant, dans la liste des « physionotraces » de Quenedey les portraits de M. et M^{me} Guiard. Quand elle expose pour la première fois, en 1774, à l'Académie de Saint-Luc, la jeune artiste a bien soin de se faire inscrire sous le nom de M^{lle} Labille, épouse de M. Guiard. Mais, tout en gardant le nom de son mari, ils ne vécurent pas ensemble et il faudra la Révolution pour lui procurer le divorce.

La miniature, genre étroit, n'était pas pour satisfaire longtemps l'ambition de la jeune femme; M^{mo} Guiard visa plus haut. L'art du pastel, plus propre à lui procurer une clientèle de femmes élégantes, semblait fait pour la séduire. Sans s'abuser sur de premiers succès, elle décide de s'adresser au maître des maîtres, à La Tour, pour profiter de ses conseils et obtenir la faveur de le voir travailler.

« Elle en obtint beaucoup plus. Il s'y intéressa comme à une élève qui devait honorer son école : Adélaïde Labille ne tarda pas à se montrer digne d'un si habile maître. Elle parut sous un jour nouveau dans un champ moins borné. Ses ouvrages au pastel la rendirent recommandable aux artistes du premier ordre qui pres-

1. Nº 1410 du catalogue de l'Exposition centennale (coll. de M. Léon Morel)

sentirent que son talent et son courage ne se renfermeraient pas dans les limites qu'elle semblait s'être données.... »

Ce fut, en effet, une heureuse fortune pour M^{me} Guiard de rencontrer un tel guide. Artiste génial, La Tour aura exercé sur elle la meilleure influence. Nerveux, brutal même dans ses audacieuses préparations du masque humain, il savait donner une douceur, une profondeur et un charme infinis à ses œuvres terminées. La Tour a renouvelé l'art du pastel déjà tiré de sa déchéance à force de grâce par la Rosalba, quelques années auparavant. C'est un grand physionomiste, possédant un don supérieur à celui de la ressemblance vulgaire: le don de créer l'illusion de la vie. De cette poussière colorée, de cet art de femme, du pastel, il a su faire un art viril et produire des œuvres dont la solidité peut rivaliser avec la peinture quand il ne la dépasse pas en charme et en fraîcheur. M^{me} Guiard ne lui doit-elle pas un peu de cette intensité dans le regard, de cette précision que l'on retrouve, par exemple, dans son portrait de Pajou ou dans celui de Bachelier?

La Tour était âgé et ne travaillait plus guère quand elle vint réclamer sa direction. L'influence de son enseignement est néanmoins visible dans les ouvrages de l'élève. Une collaboration fortuite s'est même établie parfois entre le maître et l'élève, celui-ci laissant inachevés bien des portraits dont il ne traçait souvent que le masque. Aussi, croyons-nous, dans telle œuvre à lui attribuée, reconnaître à la fois sa main et celle de Mme Guiard, le visage ironique ou spirituel criant bien haut le maître, tandis que l'agencement des rubans et de la gaze dans la coiffure vient déceler la femme, dans un accord du plus heureux effet.

C'est à l'exposition des Académiciens de Saint-Luc, où elle fut bientôt admise, qu'à l'âge de vingt-cinq ans, la jeune artiste montra ses premiers travaux.

L'Académie de Saint-Luc était alors comme une sorte d'antichambre de l'Académie royale. Sans local fixe, elle organisait des expositions, tantôt chez le marquis de Voyer qui lui avait donné momentanément asile, tantôt à l'hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré, tantôt à l'hôtel Jabach, rue Neuve-Saint-Merry. Elles ont permis à nombre de bons artistes d'y faire connaître leurs œuvres : à J.-B. Huet, ses pastorales; à Eisen, ses précieux dessins de vignettes; à Vigée, ses portraits; à Lallemand, ses paysages; à Bornet et Pujos, leurs miniatures; à Louise Vigée, enfin, d'y faire ses débuts.

M^{me} Labille-Guiard, déjà fort appréciée, y montra, en 1774, le
Portrait d'un magistrat, au pastel, de grandeur naturelle, et celui
d'une Dame, peint en miniature, plus un Sacrifice à l'Amour, « morceau peint en émail, que l'auteur a présenté à l'Académie pour son
agrément ».

La « dame en miniature » c'était elle-même, peu embellie, paraît-il, car elle s'attire cette remarque dans les *Observations* qui font suite au livret :

« M^{lle} Labille, épouse de M. Guiard, s'est peinte elle-même de façon à faire soupçonner qu'elle n'a que de très faibles prétentions à la beauté, mais il vaut mieux croire que son amour-propre a aveuglé sa vanité et qu'elle eût été très mécontente d'un peintre qui l'eût aussi peu flattée. »

La Lettre au marquis de *** est plus indulgente; on y sent la main d'un ami :

« M¹le Labille a exposé peu de portraits, mais ce peu est d'une touche très hardie et d'une couleur vraie. Les plans en sont bien sentis, les lumières larges et bien dégradées. Il n'y a ni contour ni touche dure. On voit que son but est de mettre tout l'effet dans les lumières. Ce parti est le plus agréable, mais n'est pas le meilleur. Elle sacrifie trop ses ombres, ce qui ôte de la vigueur surtout à ses têtes d'hommes. Elle réussit mieux dans les femmes. Ses cheveux et ses habillements sont touchés avec esprit et goût. Ses fonds sont trop vagues, ils manquent de corps, ce qui nuit à l'effet de ses portraits. Elle a évité ce défaut dans le sien; aussi la tête ressort-elle beaucoup plus; elle est touchée avec finesse et très ressemblante. Les ouvrages de cette dame annoncent qu'elle fera encore beaucoup de progrès. Ils ont de la vérité, de l'agrément et une facilité qui prouve qu'elle n'est guidée par personne. Dans sa miniature il y a une belle manière de faire, agréable et de beaucoup d'effet. On regrette qu'elle soit seule. »

Premiers sourires si doux de la gloire! Premiers succès qui ne peuvent pourtant satisfaire l'ambitieuse artiste. Elle veut aussi réussir en peinture et il lui faut un maître. Justement revenait de Rome, donnant les plus belles espérances, le brillant lauréat de l'atelier Vien, le charmant François-André Vincent. De santé délicate, mais de haute culture, nourri de la moelle antique et rompu à l'étude de la nature, bon dessinateur, remarquable dans sa manière d'enseigner, c'était le maître idéal.

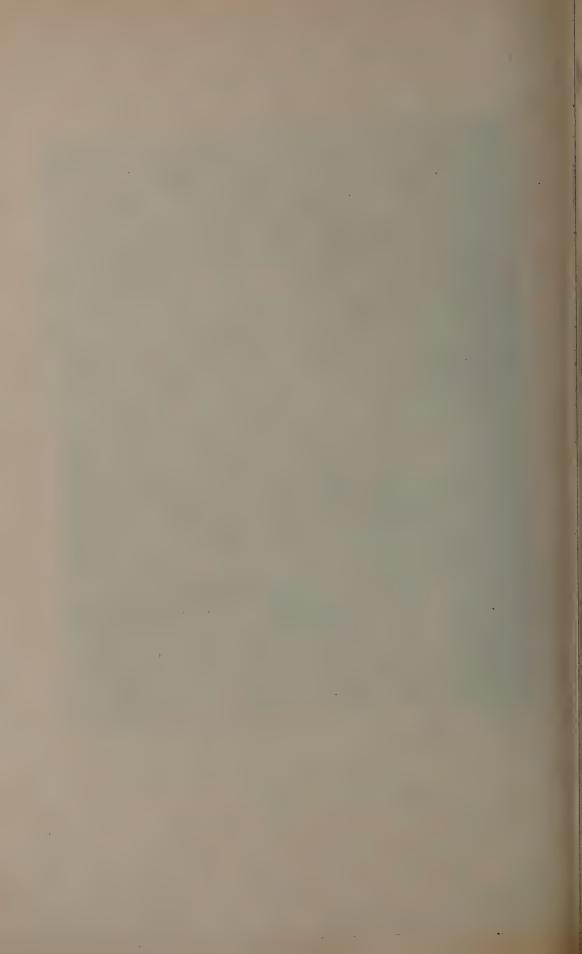


Madame Labille-Guiard Pinx.

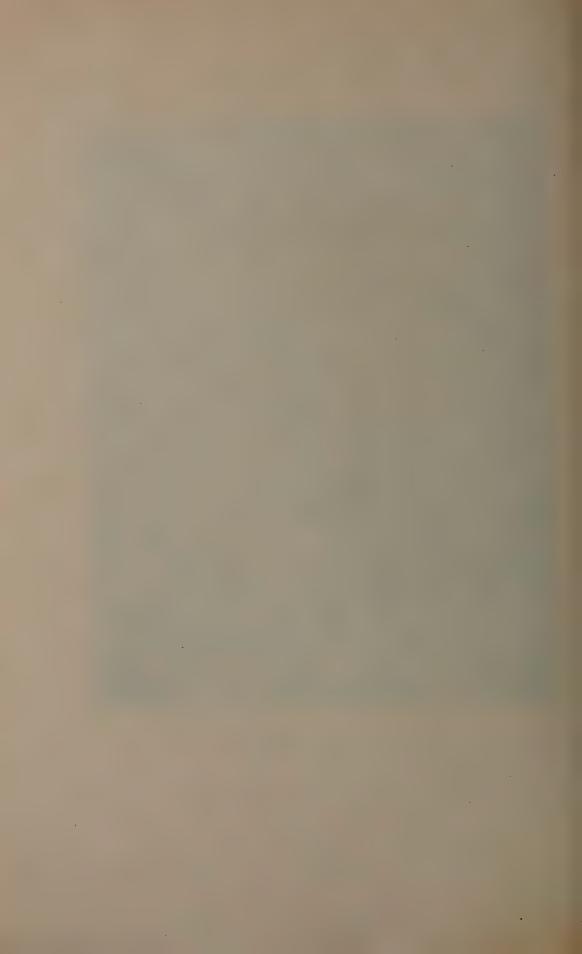
FORTIER-MAROTTE

LA COMTESSE DE FLAHAULT

(COLLECTION DE MADAME LA MARQUISE DE LA VALETTE)







« Ce fut vers cette époque, a écrit Lebreton, que M. Vincent, fils de son premier maître et l'ami de son enfance, revint d'Italie. La confiance qu'elle avait toujours eue en lui, l'éclat avec lequel il avait remporté le grand prix de peinture, la haute considération dont il jouissait déjà dans l'école, enfin le désir de dépasser le but



L'HEUREUSE SURPRISE, PASTEL PAR M^{mo} LABILLE-GUIARD (Collection de M^{mo} Albert Laniel.)

qu'elle avait atteint, tout se réunissait pour placer Adélaïde Labille sous la direction de ce dernier maître. Elle lui avoua sa noble ambition. En ami sage, M. Vincent lui représenta les grandes difficultés qui lui restaient à surmonter dans l'art et les risques qu'elle pouvait courir, car il était possible qu'en voulant sortir du genre dans lequel elle s'était fait une réputation elle compromît à la fois et cette réputation et sa fortune.... La sévérité et la justesse de ces

observations ne l'ébranlèrent point. Les sacrifices ne l'effrayaient pas plus que les obstacles, et des études sérieuses prirent la place des plaisirs de la société.... »

Fit-elle bien? N'aurait-il pas mieux valu, comme le lui conseillaient ses amis, s'en tenir au pastel, art dans lequel elle était parvenue à une véritable virtuosité? Nous n'aurions pas, à la vérité, tel portrait de princesse d'un pinceau clair et brillant; mais que de pastels précieux à la place!

Et puis, ce reproche, qui la suivra toute sa vie, de se faire aider de son maître et ami n'aurait pas été formulé; cette affectation de toujours trouver dans sa peinture une vigueur et une fermeté qui ne pouvaient être que le fait d'un homme, eût été sans raison. De même qu'on accusait M^{me} Vigée-Lebrun d'employer Ménageot, artiste amoureux d'elle, à ses ouvrages, on accusa M^{me} Guiard de se faire retoucher par Vincent. M^{me} Lebrun a, sans difficulté, avoué qu'elle était heureuse de recevoir les conseils de Ménageot; quant à M^{me} Guiard, elle a fourni assez de preuves de valeur personnelle pour n'avoir nul besoin de se justifier; et toutes deux ont montré leur supériorité à beaucoup d'égards sur ces prétendus collaborateurs, fort empêchés de peindre avec leur élégante fraîcheur.

Pour l'instant, tout en étudiant la peinture et ses secrets sous la direction affectueuse d'André Vincent, ce sont des pastels qu'elle produit, et ce sont eux qui la font connaître, pastels adroits, bien dessinés et fort ressemblants. C'est le temps des belles études de jeunes femmes aux cheveux dénoués sur des oreillers de soie, aux seins copieux, le temps des têtes classiques et des portraits d'artistes ses amis. Les ventes nous ont révélé divers spécimens de ce talent déjà formé. Le plus typique et le plus agréable est l'étude dénommée, à la vente Eudel, L'Heureuse Surprise, pastel d'une délicieuse couleur, signé et daté de 1779.

Mollement étendue, une jeune femme, aux carnations nacrées, à la physionomie souriante, aux cheveux dénoués, retenus par un ruban d'azur et retombant sur un coussin de soie bleue, semble accueillir du regard la personne aimée. C'est un morceau d'une vraie souplesse de modelé et d'un charme exquis.

Plus sévère, bien que toujours au pastel, est le portrait du Comte de Clermont-Tonnerre, en habit militaire, casque en tête, et la main appuyée sur la garde de son épée, « d'une vigueur qui le dispute au pinceau le plus fier ». Pajou, qui a fait plusieurs bustes

en marbre du maréchal de Clermont-Tonnerre, pourrait bien lui avoir valu cette commande.

Elle le montrait, en 1782, dans les Salons de la Correspondance, organisés par Pahin de la Blancherie, à l'hôtel Villayer, rue Saint-André-des-Arts, en même temps qu'un portrait de Vincent, fait pour M. Suvée, ces deux amis rivaux de l'atelier de Vien. Le portrait d'André Vincent est celui, sans doute, qu'on voit au Louvre, la figure fine, l'air doux, les cheveux poudrés, élégant dans son habit



PORTRAIT D'ANDRÉ VINCENT, PASTEL PAR M^{mo} LABILLE-GUIARD (Musée du Louvre.)

de velours rose orné d'un jabot de dentelles, œuvre documentaire et vécue s'il en fût.

Vincent dut, sans difficulté, obtenir de son maître Vien, qu'il laissât reproduire ses traits par M^{me} Guiard, désireuse de se faire des amis au sein de l'Académie. La physionomie si fine et si mobile, quoique ingrate, du « rénovateur de l'art », a été fort bien rendue par elle, si l'on en juge par la gravure que Miger en a faite et dont il fit hommage à l'Académie royale. On lisait, dit Bachaumont, le caractère et l'esprit de chacun des personnages de M^{me} Guiard, par la physionomie propre qu'elle savait leur donner. S'il en est ainsi, l'air effacé du peintre Beaufort doit être aussi véridique que l'esprit

et la gaieté qui règnent dans le portrait de Bachelier. Peintre de fleurs et d'animaux, fondateur de l'École gratuite de dessin, Bachelier est vraiment parlant de physionomie souriante et de bonne grâce, dans son vêtement de soie grise.

M^{mo} Labille-Guiard montrait encore, au Salon de la Correspondance de 1782, une *Tête de Cléopâtre* et son propre portrait au



TÊTE DE CLÉOPATRE, PASTEL PAR Mª LABILLE-GUIARD
(Collection de M. Jules Féral)

pastel. Sa belle étude de Cléopâtre, supérieurement dessinée dans la classique attitude, les yeux levés au ciel et tenant à la main l'aspic qui va la piquer au sein, a figuré à la vente de feu Eugène Féral. La tête est académique peut-être, mais expressive, et le pastel d'une grande harmonie.

On a voulu y reconnaître un portrait d'Adrienne Lecouvreur. Comme la célèbre actrice avait rendu l'âme environ cinquante ans avant que notre pastelliste ait pu la représenter, il est plus vraisemblable de voir dans le modèle de M^{me} Guiard quelque belle fille de sa connaissance, aux traits réguliers, aux cheveux d'or.

Quant à son portrait au pastel 1, nous pensons l'avoir retrouvé dans celui qui figurait à la vente Hope, où il était alors donné comme le portrait de M^{me} Lebrun, bien qu'il n'offrît aucun rapport



PORTRAIT DE M^{mo} LABILLE-GUIARD JEUNE, PAR ELLE-MÊME, PASTEL (Collection de M. Charles Porquet.)

· avec la physionomie bien connue de la brune artiste. Disons à ce propos que toutes les fois qu'un tableau de l'époque représente une femme occupée à peindre, on croit y reconnaître M^{me} Vigée-Lebrun. Ce pastel rappelle, au contraire, trait pour trait, avec quelques

1. Ce pastel, de forme carrée, a figuré à la vente Hope en 1855 et, depuis, à la vente Monpelas.

années en moins, notre intéressante pastelliste, telle qu'elle s'est représentée plus tard entourée de ses élèves.

M^{me} Guiard est alors une gracieuse jeune femme de vingt-huit à trente ans. Le visage est ovale, le nez assez long, d'un joli dessin, la bouche sérieuse comme du reste toute la physionomie. Les cheveux blonds, légèrement poudrés, sont relevés à la mode du temps et coiffés de ce fouillis de dentelles dont elle aimait à parer ses modèles. Le corsage de satin blanc est orné d'une sorte de berthe de velours bleu. La main passée dans la palette, la jeune artiste s'apprête à peindre. L'exécution rappelle le faire de sa Cléopâtre, dans la correction un peu froide du dessin.

Au Salon de 1783 l'artiste exposa un autre portrait d'elle, peint cette fois, que Bachaumont, ou plutôt son continuateur, décrit d'une façon singulièrement précise : « M^{me} Guiard tient le pinceau à la main, son corps est penché en avant et dans cette attitude de l'abandon où l'âme est tout entière occupée de son objet. Sa tête vigoureuse annonce les conceptions fortes dont elle est pleine et son vêtement simple et pittoresque atteste et son talent et sa modestie. »

A rapprocher, comme ouvrage du même temps, le beau portrait de M^{me} Mitoire, petite-fille de Carle Vanloo, qui figura également en 1783 au milieu de ses figures d'artistes : pastel tout plein de bonne grâce et de simplicité. M^{me} Mitoire est assise, offrant le sein à son plus jeune enfant, et tourne légèrement la tête pour répondre à son fils aîné, un blondin en chemisette, appuyé sur un guéridon qui porte son goûter.

Souriante dans l'auguste exercice de la fonction chère à Jean-Jacques Rousseau, la jeune mère n'a nul besoin d'une « remplaçante ». Tout respire la santé dans cet appétissant pastel. D'une belle chair flamande blanche et rose, aux seins gonflés de lait, la femme reste élégante dans l'accomplissement des devoirs de la maternité. Aux cheveux poudrés s'accroche une rose, et la jupe, retenue par des brassières ténues, est faite de satin bleu.

Sincère comme nous la connaissons, M^{mc} Guiard a peint l'enfant en bas âge tel qu'elle le voyait, comme elle rendait la belle gorge de la mère, et n'a pas assez sauvé ce que le petit corps pouvait avoir de rougeâtre et de peu gracieux. N'importe, l'ensemble forme un agréable tableau et la tonalité de ce pastel est blonde, argentine et non pas grisâtre, comme l'a osé dire un critique du temps. Ce gourmand de Grimod de La Reynière, un peu le cousin de

M^{me} Mitoire, n'avait pas eu trop mauvais goût, si l'on en croit Ia légende.

Signé Labille f. Guiard 1783, donc contemporain des portraits des membres de l'Académie royale qu'elle exécutait alors, cet impor-



M^{mo} MITOIRE ET SES ENFANTS, PASTEL PAR M^{mo} LABILLE-GUIARD

(Collection de M^{mo} veuve Sanné.)

tant pastel nous renseigne aussi sur les relations amicales de l'artiste avec la dynastie des Vanloo. Elle peindra bientôt l'un d'eux, *Amédée Vanloo*, oncle de M^{me} Mitoire¹, comme second morceau de réception.

BARON ROGER PORTALIS

(La suite prochainement.)

1. M^{me} Mitoire était la fille de M^{me} Bron, fille elle-même de Carle Vanloo, frère de Louis-Michel Vanloo et oncle d'Amédée Vanloo.



LA PEINTURE FRANÇAISE A LA FIN DU XV° SIÈCLE

(1480 - 1501)

TROISIÈME ARTICLE4)

H

LE MAITRE DES PORTRAITS DE 1488 OU LE MAITRE AUX FLEURS DE LYS (Suite)



e quatrième tableau, que nous allons étudier, partie d'un tout disjoint ou reste d'un ensemble mutilé, est en Écosse, à Glasgow. Il a figuré à des expositions anglaises, notamment à Londres, en 1892 (Burlington Club). Bien qu'il ait été rangé dans les Flamands et attribué, parmi eux, à Hugo van der Goes, c'est certainement une œuvre française, et plus

particulièrement une œuvre appartenant à la période circonscrite que nous envisageons ici.

Le sujet est bien simple : un prélat agenouillé, en oraison, présenté par un patron debout, tous deux tournés vers la gauche; derrière eux, un fond de paysage.

Quel est ce patron? Quel est ce prélat? Ce sont là des questions qui tout d'abord éveillent la curiosité. Pour le moment, je dois

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 3° pér., t. XXV, p. 89, et t. XXVI, p. 318.

subordonner les considérations et identifications historiques à celles, plus générales, qui se rapportent spécialement à l'esthétique. Les deux ordres de choses sont d'ailleurs liés jusqu'à un certain degré. Il s'agit, sans méconnaître leurs points de contact, d'aller au plus pressé, en donnant le pas aux questions d'origine et de filiation artistiques, qui sont d'un intérêt, d'une portée plus universels. Réservons donc celles de personnes ou de personnages.

Pourquoi l'attribution à van der Goes? Est-ce à cause de la haute allure, à cause de l'air de dignité simple et grande si frappant dans cette page, que le nom du maître de Gand a été évoqué? Il existe pourtant, en Écosse même, à Holyrood, toute une série de panneaux représentant, outre des scènes religieuses, un couple royal et un religieux agenouillé; cette suite est bien de la main du grand peintre flamand, — repeints à part. La comparaison de ces précieuses peintures avec le panneau qui nous occupe — ici reproduit — est suffisamment démonstrative pour écarter la paternité de Hugo van der Goes. La noblesse du style est d'ailleurs constante dans les deux cas, bien qu'elle y apparaisse d'essence différente. Ce trait commun, moins rare à cette époque qu'on ne pourrait croire, se montre en d'autres occasions, témoin Foucquet.

Car c'est à une peinture de ce dernier maître, — pour ne pas nous en tenir à l'aperçu négatif qui précède, — c'est à son Étienne Chevalier assisté de saint Étienne qu'il nous faut remonter pour établir un rapprochement avec le panneau de Glasgow. Si ce dernier est de date postérieure et marqué d'un esprit déjà autre, il se rattache pourtant à ce chef-d'œuvre; il prolonge ce thème, avec plus de recherche dans certains accessoires, avec un degré d'évolution plus avancé. Et ce n'est pas le moindre éloge qu'on en puisse faire, de dire qu'une aussi belle tradition n'a point dégénéré entre les mains du nouvel artiste français.

En effet, si la technique — car c'est là ce qui souvent trompe un œil superficiel et peut induire à des jugements hâtifs — reste étroitement apparentée, dans ces œuvres, à celle des écoles septentrionales, l'esprit de l'ensemble, la vision des « types », le sentiment de l'expression sont tout différents. Il y a là, entre autres, — dans les airs de tête, par exemple, — un naturel, une « bonhomie » qui tiennent au terroir, et aussi, dans le paysage comme dans les figures, une aisance, une ampleur, qu'expliquent encore le voisinage et l'influence croissante des modèles italiens sur les artistes nés ou élevés en France. Ce sont choses difficilement définissables, mais qui se sentent, et qui relèvent de cette source mystérieuse de tout art: le goût inné, l'instinct premier, auxquels rien de ce qui peut s'acquérir ne suppléera jamais.

Il ne suffit pas de rattacher le fragment de Glasgow, moitié d'un diptyque, à la moitié correspondante du diptyque de Melun¹, et d'en faire remonter le modèle le plus direct à Foucquet. Je n'aurais pas eu à faire intervenir l'œuvre dans cette étude particulière du maître des portraits de 1488, si je ne devais relever, entre la manière de ce dernier et certains traits du panneau écossais, des points de ressemblance assez marqués pour justifier le rapprochement, sinon pour établir l'identité de main. Ce qui est sûr, c'est que cette belle peinture française est d'une haute valeur, c'est que son auteur fut un maître de premier ordre. A ce titre, l'attribution d'abord proposée, qui certes n'était point une injure, la maintenait à bon droit au niveau conforme à son mérite.

C'est dans le paysage, à première vue, que se prononce le plus manifestement l'analogie signalée. Dans les pages qui précèdent, j'ai assez insisté sur l'interprétation de la nature chez le maître des portraits de 1488; j'ai décrit surabondamment ses vues du Bourbonnais et du centre de la France, assez pour n'y pas revenir en détail. Je prie le lecteur de s'y reporter. Dans le panneau de Glasgow, c'est le même système de plis et replis de terrain; c'est le même isolement, d'une part, de certaines essences d'arbres, isolement qui marque un progrès de l'artiste sur la conception moins précise, plus impersonnelle, de sés confrères flamands du même temps, et, d'autre part, le même groupement d'autres arbres en touffes, en massifs, abritant des demeures princières ou villageoises. C'est encore une compréhension toute parente des rapports entre les lignes verticales des figures, plus ou moins hautes selon les postures, et les lignes horizontales, plus ou moins ondulantes, du fond de paysage, - y compris le ciel et ses proportions. Le portrait du duc de Bourbon, bien que présenté en sens inverse, offrira, à tous ces points de vue, le meilleur objet de comparaison.

Dans les accessoires des figures, nous retrouvons la plupart des

^{1.} Il est probable que l'autre feuillet, comme dans le diptyque de Melun, représentait la Vierge. Il est à craindre que l'image pieuse, moins heureuse que celle recueillie par van Ertborn et conservée au musée d'Anvers, n'ait été en butte aux excès de la réaction luthérienne. La fureur iconoclastique de la Réforme s'est spécialement exercée contre le culte de la Vierge, dont les images, trop profanes parfois, avaient donné lieu à des abus.

371

éléments déjà détaillés et appréciés au cours des trois descriptions précédentes. Cette facture libre et ferme des orfèvreries et bijoux, cette disposition, cette exécution des étoffes, fourrures, etc., cette opulente beauté des tons locaux dans le costume, marquant l'importance des personnages par de grandes taches brillantes que met



UN DONATEUR ASSISTÉ DE SAINT VICTOR (?) (ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XV° SIÈCLE)

en valeur l'uniformité du fond, tout cela ne nous est pas inconnu : nous avons vu quelque chose de tel, ou d'approchant de fort près. Peut-être cette cuirasse avec son reflet¹, peut-être ce pennon à

4. On remarquera la fleur de lys qui orne le milieu du bord inférieur de cette cuirasse, se détachant en or sur l'azur du justaucorps de velours. Quant à l'escarboucle fleurdelysée que portent l'écu et le pennon de la lance, c'est un blason dont il sera question plus loin.

double flamme, qui palpite au vent comme les ailes d'un oiseau de haut vol, semblent-ils nous apporter du nouveau. Le portrait du prélat agenouillé rappelle celui de Pierre II, avec plus de style, plus de finesse dans l'exécution1. Mais c'est surtout à la noble figure debout, celle du patron — un vrai portrait aussi, — que se mesure l'étendue du progrès accompli. Cette expression de bonté pensive est d'un sentiment profond et rare. C'est bien l'esprit - mais seulement l'esprit — des grandes figures de Hugo van der Goes, transporté dans une autre région. Ici, plus de nimbe autour de la tête du saint protecteur, plus de toque coiffant le donateur, mais des couronnes, feuillage tressé et relevé au front d'un bijou, ou cercle d'or rehaussé d'une alternance de perles et de gemmes. Nous nous acheminons à une conception plus profane, plus mondaine des personnages, même sacrés. Cette évolution laïque trouvera un terme dans le maître de Moulins, à l'œuvre duquel le tableau de Glasgow se relie aussi, et peut d'ailleurs, à maint autre égard, servir de trait d'union 2.

Avant d'aborder l'étude de cet autre maître, il faut bien toucher quelques mots de la question réservée plus haut, celle de la qualité des personnages représentés.

Le saint patron, avec sa cuirasse, son étendard et son bouclier, apparaît comme un saint d'ordre militaire, un de ces nombreux officiers de la milice romaine convertis au christianisme, et qui, martyrs de leur foi, sacrifièrent au Christ leurs honneurs et leur vie. Ici, est-ce saint Adrien, saint Maurice, saint Sébastien ou saint Victor que nous voyons? Ce dernier nom a été proposé; et la couronne de laurier qui ceint le front confirmerait cette désignation, en l'absence d'attributs bien nettement significatifs. Quant au blason — sur fond de gueules une « escarboucle » d'or à huit rais fleur-delysés — qui figure deux fois, à l'écu et au pennon flottant au sommet de la lance, il faudrait d'assez longues recherches pour en bien établir l'origine et fixer le sens. Il faudrait aussi le revoir attentivement sur la peinture même. Jusqu'ici, je n'ai trouvé d'approchant que celui d'une maison bourguignonne, la famille des de Ray, ainsi formulé: « de gueules, aux rais d'escarboucles, pom-

^{4.} Il faut dire aussi que l'état de conservation du panneau de Glasgow est infiniment meilleur que celui du panneau de Paris... C'est ici le lieu de donner les dimensions du premier (je les avais omises, ne faisant pas une description en règle pour l'instant) : il mesure 0^m56 de haut sur 0^m46 de large.

^{2.} Le saint debout est ganté de blanc, innovation de date récente, dont nous rencontrons des exemples plus tard.

metés et fleurdelysés d'or ». Mais, dans l'art héraldique, la moindre différence, la nuance la plus imperceptible, peuvent conduire à des conclusions fort diverses. Qui sait, d'ailleurs, si le blason en question ne s'applique pas à une corporation, à une ville ou à une abbaye, plutôt qu'à une famille à laquelle appartiendrait ou remonterait l'un ou l'autre de nos deux personnages? S'il s'agit du saint Victor de Marseille, comme il est possible, plutôt que du saint Victor de la légion thébaine, il se pourrait alors que le personnage agenouillé fût un abbé de la célèbre abbaye parisienne de Saint-Victor, laquelle avait précisément pour patron le saint Victor de Marseille, officier romain et martyr aussi, représenté souvent avec un étendard de chevalier. Dans cette hypothèse, notre donateur ne saurait être le cardinal Charles II de Bourbon. J'avais songé, un instant, à ce haut dignitaire ecclésiastique, qui fut aussi un grand mondain et mourut à cette date fatidique de 1488, après avoir porté quelques mois le titre de duc. La conformité de certains traits avec ceux du portrait de Chantilly, en tenant compte des différences produites par l'âge et la coiffure - le donateur de Glasgow, paraissant avoir cinquante ans, est nu-tête - la profusion, la richesse et la recherche des joyaux qui figurent dans les deux portraits (surtout dans le second), nombreuses bagues, diadème, agrafe de la chape, etc., enfin le fait que le cardinal fut aussi chantre et chanoine de Saint-Jean de Lyon, prieur de la Charité-sur-Loire, abbé de Fleury et de Saint-Waast d'Arras, etc., m'avaient conduit un instant à penser à lui. Mais, d'une part, je crois le panneau de Glasgow postérieur à 1488, et, d'autre part, la grande probabilité d'avoir affaire à saint Victor de Marseille en la personne du saint patron m'engage à écarter cette hypothèse. En ce cas, peut-être faudrait-il diriger l'enquête dans le sens de l'abbaye de Saint-Victor à Paris, et rechercher quels furent les abbés de ce monastère fameux pendant la période, plutôt courte, à laquelle se limite notre étude.

L'essentiel, pour l'instant, était de classer le panneau de Glasgow, de le replacer en son vrai milieu: celui même où sont éclos les portraits de la famille de Bourbon — toutes réserves faites, d'ailleurs, sur l'identité de main.

HI

LE MAÎTRE DE MOULINS (OU LE MAÎTRE AUX ANGES)

Le maître des portraits de 1488 montre un talent viril, presque sévère, Dans son œuvre, ou du moins dans ce qu'il est permis d'en connaître, la grâce ne semble pas même faire une courte apparition, bien que nous y ayons rencontré deux figures de femmes et une figure de jeune saint.

Avec le maître de Moulins, quelque chose de moins mâle, de plus suave, parfois de plus efféminé, pénètre dans notre art. Maintenant la grâce non seulement s'introduit, mais finit par prendre la première place, et même par régner. C'est d'abord comme le charme un peu timide et gauche d'une beauté qui s'ignore à demi; c'est l'effusion involontaire — elle semble se produire à l'insu de l'artiste — d'une secrète et chère vision. Puis cette grâce s'enhardit : ce n'est plus l'étrangère, la dépaysée; elle s'installe, elle est comme chez elle. Nous la verrons enfin s'épanouir librement, envahir l'œuvre, la dominer.

Examinons d'abord un petit tableau, qui est comme la première pensée, comme l'embryon de la partie principale du triptyque de Moulins, et qui lui est certainement antérieur en date. C'est une Vierge avec l'Enfant servi et adoré par quatre anges. Nous tenons, cette fois, la partie religieuse d'un diptyque auquel manque le feuillet laïque. Hélas! à part la rareté de ce dernier cas, c'est toujours à travers les débris et les ruines que se poursuit cette étude.

Notre petit panneau, d'abord classé dans l'école flamande, fut ensuite jugé digne d'être attribué à Foucquet. Mais il est postérieur à ce maître, de même qu'il est antérieur en date au triptyque de Moulins. Il mesure 0^m26 de haut, sur un peu moins de 0^m26 de large. Il n'a jamais figuré dans un musée. Il a passé par diverses mains, et la maison Sedelmeyer le retint quelque temps. En 1892, un de ses premiers possesseurs le prêta obligeamment à l'exposition de Primitifs flamands du Burlington Club, où son origine française fut reconnue et admise. Il appartient présentement à une collection privée, celle de M. Heybrechts, à Anvers.

Ici, pas de paysage, mais, pour fond, un simple semis d'or. Tout l'intérêt repose dans les six personnages très rapprochés qui emplissent tout le panneau, où ils se groupent déjà de fort experte et gentille façon. Bien que la Vierge occupe la majeure partie de la composition, c'est sur l'Enfant divin que se concentre toute l'attention et toute l'adoration des autres personnages. Il est étendu sur un coussin blanc, que soutient et relève, avec grande précaution et tendre sollicitude, le premier ange à droite. Au-dessus de cet ange serviteur, un deuxième, les ailes éployées, fait de ses bras écartés et de ses mains ouvertes un geste de joyeuse admiration. En face de

lui, dans le haut et à gauche, un troisième ange prie, les bras rapprochés et relevés, les mains jointes. Du même côté et au-dessous, derrière la Vierge, le quatrième ange, un peu plus incliné, fait le même geste d'adoration, en tenant abaissés ses bras et ses mains.



LA VIERGE AVEC L'ENFANT SERVI ET ADORÉ PAR DES ANGES
(ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XV° SIÈCLE)
(Collection de M. Heybrechts, Anvers.)

Déjà nous voyons, ici, le souci de varier les attitudes et d'animer les expressions des gracieux comparses de cette première scène. Mais combien plus de souplesse, de vie, de grâce sûre d'elle-même, d'expérience consommée dans la science des groupements et l'art de composer, se révéleront plus tard dans la seconde scène amplifiée du même genre, celle de Moulins (qui, du reste, n'a plus pour sujet

une Adoration de l'Enfant Jésus, mais le Couronnement de la Vierge Marie)! Pourtant, la parenté de nos modestes et simplets angelots de Londres avec leurs beaux et grands frères de Moulins apparaîtra à un œil attentif, aussi bien dans certaines attitudes et certains gestes, dans les airs de tête et la conformation des traits, sourcils, yeux et bouches, que dans l'encadrement des visages par les chevelures, le massé et l'ondulé des cheveux eux-mêmes, certains détails du costume et le plissé des robes.

Quant à l'Enfant Jésus, le principe du modelé est analogue. Mais, dans le premier tableau, c'est simplement le bambino qui s'agite, à demi renversé sur son coussin, et croise ses petites jambes en contractant les doigts d'un de ses petits pieds, par un mouvement bien naturel et familier, observé avec une naïveté charmante; tandis que, dans la seconde scène, c'est le Fils de Dieu, conscient de sa mission, qui fait le geste de la bénédiction en levant sa menotte droite.

De même pour la Vierge. Ici, c'est avant tout la femme et la mère qui s'incline vers son nourrisson, les mains jointes, en l'enveloppant d'un tendre et grave regard d'adoration. Là, c'est la Reine du Ciel, l'éblouissante et suave apparition que l'Apocalypse révèle et décrit. Sa tête plus idéale n'est plus recouverte d'un voile; elle reste nue; au-dessus d'elle, touchant presque la longue chevelure d'or fin partagée au milieu du front, s'abaisse, soutenue par deux anges privilégiés, la couronne aux douze étoiles. Plutôt qu'à cette fille de rois, notre Vierge plus rustique de Londres ressemblerait à la sainte Madeleine du panneau de la collection Somzée, dont nous allons nous occuper.

Le panneau Somzée, qu'on a pu voir l'an dernier au pavillon belge de l'Exposition Universelle, représente une *Donatrice agenouillée sous le patronage de sainte Madeleine*. C'est, encore et toujours, un feuillet de diptyque, bien entendu. Il n'y a pas de fond de paysage: la scène se passe en un lieu clos, éclairé par une baie qu'on devine derrière la donatrice, tournée vers la droite. A part cela, un pan de carrelage à gauche, une courtine aux longs plis à droite: tels sont les seuls détails qui relèvent l'uniformité du fond.

La dame agenouillée — personne de haute qualité, à n'en pas douter — est franchement laide. Ici se fait jour un sentiment plus réaliste, en même temps qu'un sens nouveau et plus vif de la beauté se manifeste dans la sainte debout. Il y a là un frappant contraste, disons même une opposition tranchée, qui semble voulue et



CAINTE MADELEINE ET UNE DONATRICE

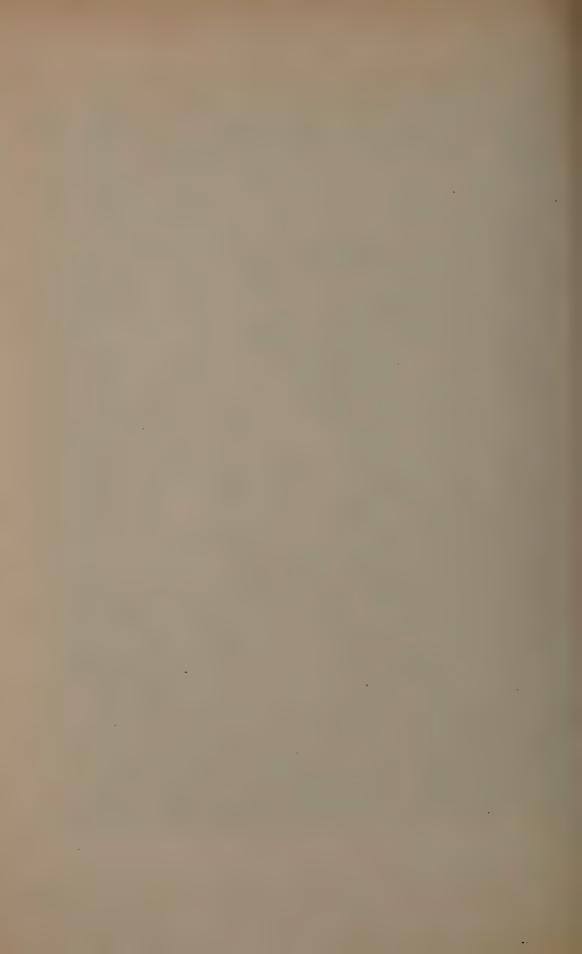
En la française de la fin du YV (2012)

Loilection Sommée 1





me Thurst



donne à penser. C'est ainsi que chez un grand Italien, qui s'apprête, à ce moment même, à passer les Alpes et à venir achever aux bords de la Loire le rêve harmonieux de sa vie, chez Léonard, la vision de la grâce la plus subtile, la notion la plus raffinée de ce que peut contenir de sereine séduction un être humain, s'accompagnent au suprême degré du sens de la difformité et de la grimace. Dans le monde de la figure humaine, Léonard a le mieux embrassé les deux pôles. Et cela s'explique. Plus un artiste est doué de sensibilité aiguë et d'intuition profonde, plus il accorde son attention aux ensembles de formes les plus significatifs, les plus nettement définis. La réflexion et l'observation le conduisent à voir que les extrêmes s'appellent, se touchent et se complètent; que l'antithèse non seulement aiguise la volupté du contemplateur, mais qu'elle est logique et nécessaire; qu'une déformation suppose une forme première, un type normal, ce que Platon et Schopenhauer nomment l'Idée (dans le sens de l'Image), ce que Gœthe, artiste et penseur à la fois, a su rendre intelligible et visible dans son second Faust, par ce sublime épisode des Mères, qui symbolise le jeu mystérieux des forces primordiales. Cette amplitude d'évolution de la nature, manifestée par ces écarts de ses propres données, par ces déviations des lois générales qu'elle semble s'être proposées, Léonard en eut le sentiment, la mesura, en fixa la vaste oscillation dans son œuvre : de là le caricaturiste, de là l'auteur complaisant des têtes grotesques, des profils bizarres, marqués, par les retours d'un lointain atavisme, au sceau de la bestialité. C'est ainsi qu'il confronte, dans les marges du Codex atlanticus, je crois, la beauté presque grecque de son élève Salaïno avec la hideur d'un musle de dégénéré. Les exceptions, même en sens inverse, confirment la règle. C'est ainsi que Shakespeare, obligé par son génie et son art à mêler l'ordre physique au moral, oppose Caliban à Fernando et Miranda. Ainsi firent après lui Balzac et Dickens, juxtaposant telles antinomies dans leur ensemble de romans, reslet total de la « comédie humaine » jouée par deux grandes races différentes en un même siècle.... Et, pour ne pas nous égarer trop, pour revenir à l'art plastique - notre point de départ en cette digression - l'œuvre de maîtres aussi dissemblables que Velazquez et Ingres ne nous fournit-il pas matière à de tels constrastes, à de telles considérations? Le dernier, dans sa recherche systématique et parfois un peu forcée du style, ne frise-t-il pas la caricature? Ne suffit-il pas d'un bien léger déplacement de lignes, dans une face humaine, pour transformer comme 48

par enchantement la noblesse en vulgarité, et réciproquement? Ne sont-ce pas ces cousins d'esprit, ces frères en subtilité, Baudelaire et Edgard Poë, qui enseignent qu'un soupçon de laideur, un grain de disproportion, sont nécessaires à l'éclosion de la parfaite et originale beauté? Chez l'artiste, qui reproduit en des conditions nouvelles l'acte créateur de la Nature, cet imperceptible mélange est la grande question, question de tact, on pourrait dire de divination. Combien,—on le voit de nos jours,—impuissants à parfaire ce délicat et comme magique dosage, ont dû se résigner, bien inspirés d'ailleurs, à rester toujours en deçà de cette Terre promise de la beauté à la fois originale et parfaite, à promener leur grand talent à travers les landes mornes de la déformation, de la grimace et de la contorsion! « Il a pris le Paradis et ne m'a laissé que l'Enfer », disait un de leurs ancêtres. Rares et heureux ceux qui, comme Dante et Léonard, ont su réunir l'Enfer et le Paradis!

On remarquera que le costume de dame Madeleine, la donatrice, est à peu près identique à celui d'Anne de Bourbon, que nous avons décrit ci-dessus. Une coiffe sombre de même coupe encadre en son ovale le front haut, surmontant des yeux saillants, un gros nez renslé du bout de façon peu noble, une bouche lippue, que souligne un double menton en retrait. Une pareille robe de teinte sombre, également doublée et bordée d'hermine, emprisonne le torse cambré et la taille assez fine, serrée par une ceinture métallique en forme de chaîne. Les mains jointes émergent pareillement de l'ample évasement des mêmes manches, étroités aussi de l'épaule au coude. Au lieu du petit doigt, c'est l'index qui est orné d'une bague. A la ceinture et à l'anneau, la dame, riche et de haute volée sans doute, mais moins royalement simple en sa parure que la fille de Louis XI, a joint une agrafe de corsage d'une forme compliquée, enfermée dans la large courbe d'un collier uniquement fait d'un agencement de plaquettes d'or. Enfin, l'on voit, pendant à la ceinture, un riche rosaire à gros grains, terminé par un médaillon offrant l'image de Notre-Dame qui porte l'Enfant Jésus.

Avec la figure de la Madeleine, une vision nouvelle, inconnue depuis le début de cette étude, se révèle à nous. En quoi gît la séduction de cette apparition gracieuse, le charme attirant qui en émane? Est-ce dans la fraîcheur de sa jeunesse? est-ce dans la distinction de son attitude? est-ce dans la sobre élégance de ses atours? dans le raffinement de sa parure? ou dans la pureté de ses traits, dans la suavité de son regard?...

Chose étrange, cette sainte marraine semble avoir été conçue comme le double idéal, comme un Sosie féminin de beauté, de sa noble et vilaine filleule. Sauf le front, plus bas chez la sainte, la construction générale de la façe est la même, l'essence de chaque autre trait toute pareille. On dirait la mère et la fille, ou deux sœurs, dont l'une aurait pris toute la laideur, l'autre toute la beauté, et douées malgré tout de ressemblances,

Quales decet esse sororum.

Remarquez la tête encore nimbée de rayons, et la sainte encore placée en avant de la donatrice, deux dispositions que nous avons observées dans le panneau de la duchesse de Bourbon. Mais ici le geste se dégage, l'expression s'assouplit, la vie palpite. De sa belle main droite au fin modelé, dont les doigts fuselés s'écartent gentiment, la jolie marraine désigne à l'attention et à la protection d'une divine personne absente sa revêche protégée, dont le visage énergique décèle l'intelligence et la volonté. L'autre main tient délicatement le vase à parfums, emblème de la pécheresse repentante. Par cette attitude, par cette expression et ce geste, le panneau Somzée se rapproche, d'une façon marquée, des panneaux latéraux du triptyque de Moulins; tandis que, par l'accentuation ferme et fine à la fois du modelé, ainsi que par la ressemblance dans la recherche de beauté de la sainte Madeleine, il se relie à la Vierge aux anges de Londres, par laquelle nous avons commencé cette nouvelle étude du maître de Moulins. Il forme ainsi comme un passage de l'un à l'autre.

Plus que sur le costume de la donatrice, nous insisterons sur celui de la sainte, parce qu'il révèle le mieux un goût sûr dirigeant une imagination abondante et aisée. La grâce d'accoutrement, la science du drapé des anges de Moulins, sont là tout entières. Admirez les plis fins de cette double coiffure ourlée de perles, en partie retenue par un bandeau au chiffre du Christ, sur laquelle semble jeté, avec une négligence charmante, le voile transparent si joliment épinglé au cou! Admirez, découvrant chastement ce cou délicat, — le « col yvoirin » des poètes de la Pléiade, — l'échancrure de la blanche guimpe, que coupe en ligne droite et soutient le froncement même de la robe, découverte elle-même par l'échancrure du corsage en forme de V très évasé! Et, par-dessus ce corsage broché et brodé, rehaussé et boutonné par de belles gemmes, voyez encore le manteau, retenu aux épaules par deux nœuds de grosses perles, lesquels laissent leur jeu à deux élégantes cordelettes! Voyez enfin, se déta-

chant de l'enveloppement du manteau, le « bouillonné » élégant des manches et de la robe au-dessous de la taille!... N'est-il pas vrai que nous n'avions rien rencontré de pareil encore?... Là, on peut le dire, les meilleurs modèles italiens, les plus raffinés quattrocentistes contemporains, sont enfin égalés. Mais, il faut le dire aussi, nous touchons à la limite de la recherche. Pour l'artiste, aller plus loin serait tomber dans l'excès, et la décadence est là qui le guette. Heureusement, sa qualité de Français a servi le maître du panneau Somzée; elle l'a préservé des erreurs fatales où tomberont ses successeurs; elle le maintient dans la grande, saine et belle tradition de ses devanciers, qu'il a encore amplifiée et embellie. Cette sobriété dans l'élégance, cette sûreté de goût au service d'une ravissante imagination, nous allons les retrouver à leur degré le plus consommé.

En étudiant le triptyque complet de Moulins, dont nous aurons la bonne fortune d'admirer une partie inédite, nous éprouverons la satisfaction de nous trouver devant un ensemble à tous égards parfait, comme intégrité, comme valeur d'art, comme état de conservation. Par sa date, aussi bien que par l'abondance et la nouveauté de ses éléments artistiques, cette œuvre capitale forme l'étape suprême de ces investigations dans notre histoire. le couronnement naturel de nos premières tentatives de reconstitution. Avant d'aborder cette dernière partie d'une tâche si captivante, arrêtons-nous un instant, comme des voyageurs qui, après avoir longtemps marché à travers des débris et des ruines, entrevoient la cité florissante, but de leur effort, et s'accordent de reprendre haleine.

CAMILLE BENOIT

(La suite prochainement.)





ARTISTES CONTEMPORAINS

HENDRIK-WILLEM MESDAG



LE PAYS

La mer est partout présente en Hollande. Elle s'insinue dans les découpures des côtes, parmi les nombreuses îles de la Zélande; et le Zuiderzée s'arrondit en plein cœur du pays. Des portions entières de territoire sont submergées par elle; seuls, quelques îlots désolés, Texel, Willand, Ameland, Schirmonnikoog, attestent encore que des civilisations vivaient dans ces parages, que l'eau recouvre maintenant pour toujours.

La plus grande part de la Néerlande étant plus basse que

la mer, celle-ci envahit meme les provinces qui en sont le plus

éloignées, le long de la frontière allemande. Le Hollandsch Diep, près de Dordrecht, l'ancienne mer de Haarlem, les lacs de la Frise et de la Drenthe, autour de Sneek, Leeuwarden, Groningue et Meppel, occupent des espaces considérables. Pour qui les regarderait d'un ballon, les Pays-Bas apparaîtraient comme un réseau de fleuves, de rivières, et surtout de canaux où les moulins montent l'eau pour l'écouler vers les plages.

Lutter contre la mer est la première préoccupation des Hollandais. Un budget formidable est affecté à cet usage; des ingénieurs, dont le dévouement et la science ont une renommée européenne, sont occupés toute l'année au travail des digues; les paysans euxmêmes ont été enrégimentés pour la sauvegarde commune. Pline les comparait à des navigateurs, « similes navigantibus »; et, de fait, les lopins de terre, cernés de canaux, ressemblent à des radeaux immenses, qui paraissent arrêtés en cours de route.

C'est la mer qui a donné leurs fortes qualités aux Néerlandais: la gravité, la réflexion, la ténacité. Elle les a poussés aux lointaines expéditions, qui leur ont procuré, comme s'ils n'en avaient point encore assez, des océans immenses, enserrant de minuscules contrées. Elle a suscité des amiraux illustres: Tromp, Ruyter, et autres « rouliers des mers »; et, dans ce pays, qui compte tant d'artistes incomparables, elle a trouvé, pour la peindre et la chanter, des sensibilités vivement émues aux spectacles si variés et si impressionnants qu'elle présente.

Voici van Goyen, dont les marines blondes s'élargissent sous le ciel bas et nuageux, d'un art probe, intime, où il fait bon se plaire; Henri Dubbels; Simon de Vlieger. Voici, surtout, Ludolf Bakhuysen, qui loge sur l'Y pour mieux observer la mer, qu'il aime à montrer houleuse, battant ses vagues contre les môles ou le flanc des vaisseaux; enfin, Willem van de Velde le jeune, très apprécié à la cour de Jacques II et de Charles II, et qui aimait tant à représenter le calme des flots, quand le kabbeling seul ride la surface de l'eau. En notre siècle, Jongkind et Mesdag, parmi beaucoup d'autres, ont renoué la tradition glorieuse des ancêtres.

LA VIE

Hendrik-Willem Mesdag ¹ est né à Groningue, le 23 février 1831. Cette petite ville, au confin septentrional de la Hollande, eut autre-

1. Philippe Zilken: H.-W. Mesdag, etsen naar Schilderijen en belegeidende

fois une grande importance. Place forte et commerciale à la fois, comme le dit M. Henry Havard, elle envoya des marins aux croisades, devint ville hanséatique en 1284, et elle possède encore une Université, longtemps prospère, où professèrent Deusing, Gomar, l'adversaire d'Arminius, Bernouilli et Hofstede de Groot.



LA MER DU NORD, PAR M. H.-W. MESDAG

Son port est Zoutkamp. Des canaux innombrables la mettent en communication avec l'Ems, la mer du Nord, l'Allemagne, la Frise et le Zuiderzée. Elle est arrosée par deux rivières : l'Hunse et

Text. Leiden, A.-W. Sijthoff (traduction anglaise par Clara Bell. Londres, Cassel, 1896, et traduction française); — Max Rooses, Les Peintres néerlandais du XIXº siècle, traduction de Georges Eekhoud. Paris, May, 1900. 3 vol.; — Hendrik-Willem Mesdag, par Anna C. Croiset van der Hop.

l'Aa, et fut de tout temps, pour ces raisons, un marché de grains connu dans l'Europe entière.

Le père de Mesdag, qui était un de ses plus honorables négociants, associa de bonne heure son fils à son commerce. L'apprenti fit du mieux qu'il put, trop heureux quand, pour le récompenser de ses efforts, on lui laissait quelques heures de loisir, qu'il consacrait à prendre des leçons de peinture chez C. Buys et à copier à la craie noire quelques gravures anglaises.

En 1866, à trente-cinq ans, encouragé par sa femme et par Egenberger, directeur de l'Académie de dessin de Groningue, après mûres réflexions, poussé par une vocation impérieuse, il se décide à quitter une position bien assise, pour apprendre le métier de peintre et courir l'aléa de la vie artistique. « Le gaillard vous en a de l'audace! » s'écria Jozef Israëls.

Après quelques mois passés à Osterbeek, il s'installe à Bruxelles, le 25 septembre 1866, et, selon le conseil de son parent, Alma Tadema, suit les leçons du professeur Roelofs. Fournissant un labeur considérable, il exécute une foule de dessins et de croquis, dont quelques-uns, exposés par le cercle des Artistes libres, aux galeries Saint-Hubert, attirent l'attention sur l'artiste.

Une villégiature à Groningue, en 1868, près de la mer, à la suite de ce travail de deux ans, où il pousse sa pointe dans toutes les directions, décide de son avenir et fait converger désormais ses efforts vers un but unique: la peinture de la mer du Nord. En 1869, il habite La Haye, se rend tous les jours à Schéveningue; il y brosse des toiles qu'il expose au Salon de Paris, l'année suivante. Il obtient d'emblée une médaille d'or.

Il n'a point cessé, dès lors, d'enrichir nos expositions annuelles, avec grand succès. En 1890, ses sympathies particulières le firent opter pour le Champ-de-Mars. Son temps se passe entre son atelier de La Haye et celui de Schéveningue, à la villa Zeerust d'abord, puis à l'hôtel Rauch. Une seule année il les a désertés, pour peindre le panorama de la mer, dans la Zeestraat, à La Haye. Le Luxembourg, le Rijksmuseum, le musée Boymans à Rotterdam, de nombreuses collections particulières possèdent de ses œuvres; les distinctions les plus flatteuses lui ont témoigné en quelle estime les différents pays le tiennent.

Au physique, M. Mesdag est un homme grave, présentant l'apparence rude de ces marins et pêcheurs qu'il a figurés si souvent dans ses toiles. Les traits de sa figure sont gros et calmes; en elle rien ne trahirait le poète et le rêveur, n'était l'éclair des yeux. On sent qu'on est en présence d'une de ces volontés froides, réfléchies, qui vont droit leur but, une fois choisi, d'un de ces tempéraments probes pour qui le travail, en face de la nature et dans le silence de l'atelier, est la condition même de la vie. C'est grâce à ces qualités, mises au service d'un talent vigoureux, qu'il a pu produire un œuvre considérable, à la fois un et varié, tel, par sa cohésion, sa sûreté, sa



TEMPS ORAGEUX, PAR M. H.-W. MESDAG

force, que peu d'artistes contemporains en peuvent présenter de semblables.

L'ŒUVRE

La mer remplit son œuvre entier. Sauf de rares exceptions, aux environs de Groningue, à Rotterdam (*Het Scheur*, 1881), Dordrecht (*Lever du soleil sur le Hollandsch Diep*, 1882), et à Enkhuisen, dans le Zuiderzée, Mesdag a surtout étudié la mer à Schéveningue, qui est sa plage de prédilection.

Tous ceux qui ont passé quelques heures ou résidé là en ont conservé un souvenir inoubliable. « On a devant soi, dit Eugène Fromentin dans ses *Maîtres d'autrefois*, plate, grise, fuyante et

moutonnante, la mer du Nord... La mer est à gauche; la dune échelonnée s'enfonce à droite, s'étage, diminue et rejoint mollement l'horizon tout pâlot. L'herbe est fade, la dune est pâle, la grève incolore, la mer laiteuse, le ciel soyeux, nuageux, extraordinairement aérien, bien dessiné, bien modelé et bien peint, comme on le peignait autrefois... Le même flot, qui fut étudié tant de fois, battait avec régularité la plage insensiblement inclinée vers lui. Il se déployait, se roulait et mourait, y continuant ce bruit intermittent et monotone, qui n'a pas varié d'une note depuis que le monde est monde.... »

Quand la saison n'est pas avancée, aux environs de la Pentecôte, la plage est encore solitaire, et l'artiste peut y rêver à l'aise. La mer blonde, aux moirures bleuâtres, festonnées d'écume blanche, vient lécher le sable de la côte. Les dunes, si chères à Wynants, moutonnent leurs rotondités blanches, que la brise sans cesse déforme. Elles se creusent de profondes ravines, où la songerie est douce. Les bruits de la vague y arrivent, confus, comme de très loin; le ciel est bleu, traversé par instants de mouettes, de goélands et d'albatros; et, tout autour de soi, des fleurettes essaient de vivre. C'est le myosotis, la vipérine, des genêts rugueux, quelques pensées décolorées, la chicorée sauvage, de longues herbes, qui halètent de soif, si près de l'Océan. On y pense aux vieux maîtres, qui aimaient ces horizons, l'aridité de ces bords, ce sol de la mère-patrie, d'autant plus cher qu'il est moins sûr, et qui bornaient toute leur ambition à le représenter du mieux possible : natures probes, graves, modestes, naïves, que la malheur a éprouvées presque toutes. Et il faut que le croissant pâle s'allume à l'Orient pour rappeler au distrait que l'heure du retour est depuis longtemps sonnée.

Ces émotions, il n'est pas de jour que Mesdag ne les ait éprouvées; on les retrouve vibrantes dans ses toiles, où la vie complète de la plage a été racontée. Les artistes, comme le rappelait M. Edmond Pottier¹ dans son Salon de 1892, n'ont pas figuré la mer de la même façon. Les anciens, Claude Lorrain, Ruysdaël, Joseph Vernet, la montraient « dans ses rapports avec l'homme », qui était toujours présent, luttant le plus souvent avec elle. Le contraste entre la faiblesse de l'homme et la puissance des éléments devenait une source d'émotions.

Les modernes tendent à « supprimer le ressort dramatique de ces scènes, pour n'envisager que la mer toute seule, être vivant et complexe, doué d'une mobilité incessante, tour à tour redoutable ou

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 3° série, t. VII, p. 446.



LA PLAGE DE SCHÉVENINGUE, PAR M. H.-W. MESDAG

caressante, riche en couleurs vigoureuses ou s'enveloppant de brumes insaisissables. L'homme a disparu, et pourtant la poésie est restée, plus profonde peut-être et plus simple. » Mesdag est des deux écoles.

Voici la mer solitaire. A peine, ici et là, dans le lointain, une petite voile, qui rend la solitude plus écrasante encore, comme un arbre dans la plaine immense. L'horizon plat s'enfonce loin, loin, par delà le regard, dans les étendues de la Noord Zee, tandis que le ciel s'ouvre sur l'infini. Les vagues se soulèvent déjà (Avant l'orage), et présentent les signes avant-coureurs de la tempête. Les nuages, lourds de bourrasque, se pressent les uns contre les autres, tout près de s'entrechoquer; et le soleil, dont l'image sanglante s'étale sur les flots, projette des lueurs d'incendie.

C'est aussi le Temps tranquille. « La toile 1 est partagée, aux deux tiers, entre le ciel fluide et la mer opaque, le ciel gris perle et la mer verte, — non pas glauque, mais vraiment d'un vert absinthe, — de sorte qu'il y a opposition de l'un à l'autre, et harmonie par opposition. Une flottille de barques est disséminée sur le liquide miroir; au premier plan, deux petites lames étroites et longues plissent la surface de l'eau...; ce ne sont que deux raies blanches, à peine écumeuses, marquant la régulière pulsation de Neptune au repos; le flot lourd flaque contre les coques goudronnées, imperceptiblement balancées; les voiles levées palpitent, pendantes au mât... »

Ainsi, dans le panorama de la Zeestraat, à La Haye, dont M^{me} Anna C. Croiset donne cette description: « De quelque côté qu'on se tourne, le regard se perd dans l'espace infini. La mer s'étend devant nous, avec sa physionomie d'un beau jour d'été, immense et superbe; çà et là, le reflet d'un nuage assombrit le vert de ses vagues; à l'horizon, d'un bleu indigo, on la voit fuir vers Katwyck en passant par toutes les dégradations, et les barques lointaines se détachent sur ces couleurs vives comme de luisantes taches blanches. Les vagues se heurtent et se brisent contre les chaloupes de pêche, dont les voiles à filets se découpent comme une dentelle... »

Mesdag a représenté la mer à toutes les heures des saisons et du jour. C'est l'hiver, avec le ciel gris et bas sur l'horizon; les gibou-lées du printemps; les splendeurs de l'été et du soleil; et bien des fois il a vibré à la poésie mélancolique de novembre. Voici les matins triomphants, quand l'aurore se lève sur les eaux; les après-

^{1.} Les Salons de 1899, par Paul Desjardins. (Gazette des Beaux-Arts, 3º série, t. XXI, p. 448.)

midi et les soirs, les soirs flamboyants, inondés de lumière rouge, comme si le soleil, prêt à mourir, voulait attester sa vitalité, et les crépuscules violets, où tout s'estompe, et les nuits, dans l'immensité de la mer et du ciel.

Le plus souvent, d'ailleurs, il anime ses toiles des mille drames ou occupations de la plage. Dans ses tableaux, les pinques ont le rôle principal : ce sont des batelets de pêcheurs, particuliers à Schéveningue; plus allongés que ceux du Zuiderzée, où la navigation est si dangereuse, ils sont munis, comme eux, de sortes de raquettes pendues à leurs flancs, et qui les maintiennent droits quand la mer est démontée. Leurs voiles brunes portent fièrement en tête : SCH., avec un numéro d'ordre. Leurs départs intéressent l'artiste, comme s'il s'agissait d'un grave événement, et il assiste à leur retour, anxieux ou joyeux, selon que la pêche a été bonne ou mauvaise, suivant que la mer est impitoyable ou clémente. Quant la tempête a sévi sur les côtes, brisant les ancres, bouleversant les amarres, cassant la mâture, avariant la coque, il vient mesurer l'étendue du dégât et s'apitoyer sur le sort des pauvres pinques (1881, La Collision; 1884, A la recherche des ancres après la tempête; 1893, En danger; 1896, La Plage de Schéveningue, le lendemain d'une tempête).

Il a la sympathie la plus profonde pour les pêcheurs, qui le lui rendent bien d'ailleurs. Aucun détail de leur vie aventureuse, grave, pénible, ne lui a échappé; il s'émeut de leurs émotions, et souffre de leurs souffrances. Il leur a donné la gloire. Ces êtres simples accomplissent les mêmes actions que leurs ancêtres, depuis des temps séculaires, ont accomplies avant eux et comme eux. Leurs enfants continueront la tradition, comme il est dit au psaume: Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in secula seculorum. Mais il est arrivé que les plus nobles talents n'ont pas cru déchoir en les étudiant. Si les pêcheurs passent, obscurs, dans la vie, ils vivent dans l'éternité de l'art, et bien des souverains fastueux pourraient envier à ces humbles leurs panégyristes.

Et ainsi M. Mesdag est à la fois un réaliste et un poète. Il aime étudier l'existence de tous les jours, les hommes qui s'agitent autour de lui, dans la recherche du pain quotidien; il ne les a point drapés d'habits prétentieux, de couleurs à effet; il n'a pas dramatisé leurs travaux et leurs peines. Son ambition a été de les représenter tels qu'ils étaient, parcelles d'humanité, menues et débiles, en face des éléments colossaux et puissants, qui se jouent d'eux.

Cependant, il n'est pas un rêveur qui ne vibre à ces toiles fortes, peintes d'un art sobre et sévère, où la touche épouse la forme même des choses. Le spectacle de la mer élève la pensée, l'élargit, la purifie, par son immensité même. On y a quelque idée de l'infini, malgré que cette notion soit inaccessible à l'intelligence. Le murmure des flots et leur courroux sont générateurs de nobles impressions et de chefs-d'œuvre. J'imagine que les deux plus grands poètes de l'Océan, Victor Hugo et Michelet, se seraient plus à l'œuvre de Mesdag.

GEORGES RIAT



LE PALAIS DE VERSAILLES

ET SES HISTORIENS¹

(PREMIER ARTICLE)

I

E toutes les fastueuses constructions élevées par Louis XIV pour son propre usage, le palais de Versailles est la seule qui soit encore debout. Tandis que le « Trianon de porcelaine », le château de Clagny, les douze pavillons de Marly, ne survivent aujourd'hui que dans de rares dessins, aquarelles ou estampes, quelques relations contem-

poraines et des documents d'archives, chacun a vu ou peut voir le

majestueux édifice qui fut le théâtre de l'apogée et du déclin de l'ancienne marchie et dont on a dit avec raison qu'il était à la

1. Versailles et les deux Trianons. Texte par Philippe Gille, de l'Institut. Dessins et relevés par Marcel Lambert, architecte des domaines de Versailles et de Trianon. Tours, Alfred Mame et fils, MDCCCLXIX-MDCCCC. 2 vol. in-4° de xv-308 p. et 297 p., av. 4 plan, 2 front., 72 planches et 400 grav. dans le texte. Les illustrations qui ornent cet article et le suivant nous ont été gracieusement communiquées par les éditeurs.

La Création de Versailles d'après les sources inédites. Étude sur les origines et

fois un livre d'histoire et une incomparable école d'art décoratif. Témoin d'un passé tour à tour glorieux et lamentable, que le musée d'enseignement qu'il renferme aujourd'hui a précisément pour but de faire connaître, le vieux palais a vu, parfois, depuis le 5 octobre 1789, se dérouler d'autres événements non moins graves pour les destinées de la France nouvelle, et, d'un jour à l'autre, en vertu de la Constitution de 1875, les Chambres peuvent y être convoquées afin d'y procéder à une nouvelle transmission du pouvoir suprême conféré au président de la République.

Toutefois, ce que des milliers de visiteurs viennent, chaque année, demander au palais et au parc de Versailles, c'est, avant tout, l'évocation de l'homme qui leur imprima le caractère d'ordre, de symétric et de grandeur dont il incarnait le principe, à ce point que le palais, commencé par Louis XIII, profondément modifié sous Louis XV, retouché en certaines parties par Napoléon et par Louis-Philippe, demeure quand même le palais de Louis XIV, et cette partialité instinctive de la foule est pleinement justifiée, lorsqu'on se remémore par quelles phases ont passé les diverses parties d'un ensemble tel qu'il n'en existe nulle part ailleurs.

Avant les premières années du xvue siècle, Versailles n'a pas d'histoire, et ce n'est pas d'ailleurs ici le lieu de rappeler les brèves mentions que ses annalistes sont parvenus à grouper sur le val de Gallie et sur les autres vestiges d'un passé singulièrement obscur. Les noms de Loménie et de Gondi, mêlés à ses origines, n'auraient pas, tout illustres qu'ils soient, suffi à classer hors de pair cette bourgade semblable à tant d'autres localités de l'Ile-de-France, si, vers 1624, Louis XIII ne s'y fût parfois arrêté, après la poursuite d'un cerf ou d'un sanglier, relancé depuis Rambouillet ou Saint-Germain. Plus épris de chasse que de bâtisse, le jeune roi se lassa cependant de coucher tout botté sur la paille, dans la hutte d'un charbonnier, et il ordonna la construction d'un pavillon destiné à remplacer le moulin à vent où il lui arrivait parfois aussi de camper; mais, si le fait n'est pas douteux, les historiens ne se sont mis d'accord ni sur les proportions de ce pavillon, ni sur le nom de l'architecte chargé de l'édifier.

Dès 1627, dans une harangue à l'assemblée des Notables,

les premières transformations du château et des jardins, par Pierre de Nolhac, conservateur du Musée national de Versailles. Ouvrage illustré de cent dix documents contemporains, estampes, dessins et plans manuscrits du service des Bâtiments du Roi. Versailles, L. Bernard, 4901. In-folio, 250 p.

Bassompierre faisait allusion au « chétif château de Versailles, duquel un simple gentilhomme ne voudrait point prendre vanité», et Saint-Simon, tout suspect qu'il soit, avait certainement pour lui la tradition paternelle quand il traitait de « château de cartes » ce que le marquis de Sourches appelle, lui aussi, « un petit château de gentilhomme ». Aucune image immédiatement contemporaine ne nous est restée de cette première construction, et pour se réndre compte de son aspect il faut consulter une petite planche, dessinée et gravée par Israël Silvestre en 1652, et les entourages du plan de Paris, publié la même année par Jacques Gomboust; encore celui-ci-a-t-il très probablement d'ailleurs amplifié les proportions exactes des bâtiments et du « plant » que Louis XIII y avait peu à peu annexé. A qui le roi avait-il demandé ce corps de logis précédé d'une petite cour carrée, dont deux ailes, flanquées de quatre pavillons, formaient les côtés et que fermait un portique à sept arcardes? Divers historiens modernes ont nommé et nomment encore Jacques Le Mercier, l'architecte favori du cardinal, pour qui il avait construit la Sorbonne, Richelieu et Rueil; mais c'est là une supposition gratuite, que n'étaient ni un document, ni un témoignage du temps, et qui a contre elle le silence unanime des biographes de Le Mercier. M. de Nolhac est certainement beaucoup plus près de la vérité, - révélée demain peut-être par quelque acte notarié enfoui dans un vieux minutier, lorsqu'il propose le nom de Jean du Cerceau ou, mieux encore, celui de Salomon de Brosse, créateur du Luxembourg de Marie de Médicis, et architecte général des Bâtiments du Roi, de 1614 à 1626.

A la date de la première estampe d'Israël Silvestre et des croquis de Gomboust, Louis XIV a, depuis neuf ans, succédé à son père et Versailles n'est encore pour le jeune héritier du trône qu' « un lieu où le roi se va souuent diuertir à la chasse », selon la naïve légende de la pièce de Silvestre. Il en est ainsi deux ou trois fois l'an, jusqu'en 1660. A cette date, Louis XIV épouse Marie-Thérèse et vient passer à Versailles quelques jours de sa brève lune de miel. Mais c'est seulement à partir de l'année suivante que les destins du « château de cartes » vont s'accomplir et devenir, selon un mot plus tard fameux, la plus grande pensée du règne. La mort de Mazarin délivre Louis XIV de toute tutelle, et les fêtes légendaires que Nicolas Fouquet lui offre au château de Vaux lui révèlent de quels artistes peut s'entourer un particulier, à plus forte raison un souverain à qui, en ce moment, tout sourit. Pendant que s'écroule la fortune du dernier surintendant des finances, des ordres sont donnés pour

commencer la transformation de l'ancien pavillon de chasse et de ses dépendances. Mais ces remaniements, dont, au bout de deux ans à peine, s'effraie déjà la prévoyance de Colbert, ne sont rien auprès de ceux que le roi ordonnera par la suite. De 1663 à 1668, les plus grosses dépenses portent sur l'embellissement des jardins et sur les fêtes nocturnes dont, avec les fils de l'ingénieur hydraulicien Tomaseo Francini, Molière et Lulli sont les principaux metteurs en scène. La transformation radicale de l'ancien château ne commence qu'en 1669, lorsque les nouveaux plans de Le Vau sont définitivement adoptés, non sans de longues discussions préalables, et quand Louis XIV a obtenu gain de cause contre son premier ministre, qui, tourmenté à son tour le désir de « faire grand », veut démolir l'ancien pavillon de Louis XIII et la petite cour de marbre. A Le Vau, mort l'année suivante, succède François Dorbay, dont la tâche se borne à exécuter les conceptions de son beau-père. Les travaux sont poussés avec une telle activité, même pendant le cours de la campagne des Flandres, qu'en 1674 Félibien peut publier une Description sommaire du château de Versailles, où sont déjà signalées et magnifiées les merveilles chaque jour accrues par un peuple de maçons, de sculpteurs, de peintres, d'ornemanistes. Le Vau et Dorbay ne sont guère connus que des historiens d'art; les noms de Jacques Gabriel et de Jules Hardouin-Mansart sont illustres. Le premier construit, pour le logement des Enfants de France, l'aile du Midi; le second mène de front les bâtiments de la Surintendance, la Ménagerie, le Grand Commun, la Grande et la Petite Écurie, l'Orangerie et enfin, son chef-d'œuvre et un chef-d'œuvre, la chapelle extérieure dite de Saint-Louis, achevée seulement en 1710, sous la direction de Robert de Cotte, et par laquelle se clôt l'ère de ce que M. de Nolhac appelle la création de Versailles.

Le 1er septembre 1715, Louis XIV, chargé d'ans et de tristesses publiques et domestiques, meurt dans ce palais, dont la décoration extérieure et intérieure est un perpétuel hommage à l'homme qui a pris le soleil pour emblème et le *Nec pluribus impar* pour devise, et la haine populaire poursuit de ses huées et de ses outrages le cercueil qu'elle profanera quatre-vingts ans plus tard.

C'est en 1722, au lendemain de la mort du Régent, que Louis XV fixe sa résidence officielle au palais de Versailles. Dès 1729, François Le Moyne est chargé de peindre le plafond du salon d'Hercule, qu'il termine en 1736, travail gigantesque, auquel se lie le souvenir d'un suicide dont un mot du cardinal de Fleury, injuste jusqu'à l'ineptie,



PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE, PAR PUGET Marbre exécuté pour Louis XIV (1684). (Musée du Louvre.)

fut peut-être l'une des causes. Loin de « gâter tout Versailles », le plafond du salon d'Hercule est l'une de ses gloires et compte parmi les plus belles pages de l'art décoratif français.

Heureux si Louis XV se fût contenté de reprendre si noblement la tradition de son aïeul, en mettant à contribution les grands artistes de son temps, comme lorsqu'il chargea Jacques-Ange Gabriel de l'aile nord de la cour d'honneur et de la salle de spectacle, qui ne fut achevée qu'en 1770, pour le mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette! En fait, les mutilations dont le palais n'a eu que trop à souffrir datent de Louis XV. La plus regrettable de toutes est la destruction, en 1752, de l'escalier dit des Ambassadeurs, dont les estampes de Surugue ont seules conservé pour la postérité la belle ordonnance et la somptueuse décoration. Ce fut aussi le temps du morcellement des anciens et vastes salons en « petits cabinets » et en « petits appartements » nécessaires pour loger la nombreuse postérité féminine du roi et aussi les maîtresses en titre qui se succédèrent de 1741 à 1774, non dans les mêmes locaux, comme on l'a tant de fois imprimé depuis, mais, ainsi que l'a démontré M. de Nolhac, tantôt près du roi, tantôt assez loin, et avec lesquelles il communiquait au moyen de passages dérobés dont quelques-uns existent encore: L'argent manquait, il est vrai, pour obvier à ce que M. de Marigny, en 1757, appelait « le dépérissement du château et des jardins ». Quelques lignes, souvent citées, des Mémoires de Marmontel, sur l'insalubrité des « jardins, impraticables durant la belle saison » et sur les « vapeurs pestilentielles » des bassins et du canal, ont pour complément le dernier chapitre d'un livre très curieux et peu connu, la Police sur les mendiants de Turmeau de la Morandière (Paris, 1764, in-8°), sur le relâchement inouï de la police et de la voirie aux alentours du château.

Sous Louis XVI, il n'y eut que quelques aménagements intérieurs, exécutés avec infiniment de goût, comme celui de la bibliothèque particulière du roi, encore existante; mais les grands travaux s'exécutèrent surtout dans le parc, qui fut entièrement replanté, et aux deux Trianons, dont M. Gustave Desjardins a magistralement écrit l'histoire. C'est dans un bosquet du Petit Trianon que l'on vint avertir Marie-Antoinette du mouvement populaire du 5 octobre 1789, et je n'ai pas à rappeler les conséquences de l'exode sans retour qui s'ensuivit. Les appartements royaux de Versailles furent alors dégarnis d'une partie de leurs meubles, transférés au palais des

Tuileries. Le 31 janvier 1791, la section des Champs-Élysées, émue des bruits persistants qui se répandaient touchant les préparatifs d'évasion de la famille royale, faisait imprimer et distribuer à ses membres le curieux rapport des délégués qu'elle avait envoyés à Versailles pour s'assurer de l'état des lieux, et ce document est, jusqu'à plus ample informé, le dernier en date que l'on puisse consulter sur le palais de l'ancienne monarchie.

Le 21 septembre 1792, la Convention décrète qu'il sera sursis à l'enlèvement, précédemment ordonné par l'Assemblée législative, des tableaux et des statues qui ornent le château et le parc de Versailles, et à plusieurs reprises elle s'oppose à l'aliénation et au lotissement que réclament des fanatiques ou des spéculateurs, mais la pénurie du trésor public l'oblige bientôt à prescrire la vente du mobilier du palais et des deux Trianons. Pendant près d'une année entière, du 23 août 1793 au 11 août 1794, les revendeurs se partagent les débris de ce qu'avait épargné la fonte des objets d'or et d'argent, effectuée en 1690, dans des temps non moins critiques.

Lors de la première réorganisation de l'instruction publique, le palais, vide de ses trésors, mais resté intact, fut simultanément le siège d'une École centrale, d'un musée, d'une bibliothèque, d'une école de musique et d'un cours de dessin et de peinture d'après le modèle vivant. Le musée, spécialement affecté à l'école française, dont le livret de l'an x énumère les richesses, se vit peu à peu morcelé sous l'Empire, au bénéfice du Louvre, du musée de Lyon, de l'École de Saint-Cyr, des Trianons, de diverses églises et communautés du département, de la préfecture de Seine-et-Oise et même, paraît-il, de plusieurs particuliers. La bibliothèque fut le noyau de celle qui occupe aujourd'hui le charmant hôtel de l'ancien ministère des Affaires étrangères.

A différentes époques de son règne, Napoléon eut la velléité d'habiter le palais de Versailles et d'écouter les conseils des architectes qui se proposaient de le « réparer » suivant le goût du jour. Par bonheur, un devis demandé à Gondouin, en 1807, atteignit cinquante millions, et un concours ouvert en 1811 suscita quatorze projets dont aucun ne fut accepté. Louis XVIII, qui eut un moment la velléité de renouer la tradition royale, à jamais abolie, en transférant sa cour à Versailles, se contenta d'y autoriser la résidence de vieux émigrés nécessiteux, qui s'y conduisirent avec le même sansgêne que les artistes logés au Louvre avant l'expulsion de 1806. En moins de deux ans, les pensionnaires de Louis XVIII commirent plus

de dégâts que les deux mille invalides auxquels on avait provisoirement, en 1800, accordé les mêmes locaux.

Malgré quelques réfections urgentes, le vieux palais allait se dégradant chaque jour davantage, lorsqu'en 1831 Louis-Philippe le fit comprendre dans la dotation de la Couronne, à condition, comme le demandait le rapporteur du projet de loi, M. de Schonen, d'y installer un musée dédié « à toutes les gloires de la France ». Les travaux commencèrent aussitôt et le vandalisme académique saccagea impunément les appartements de Louis XV, de la Reine, du Dauphin, de Mesdames, de M^{me} de Maintenon, de M^{me} de Pompadour, grattant les vernis, empâtant d'un ignoble enduit blanchâtre les plus délicates boiseries, arrachant les glaces, démolissant les cheminées, jetant à la voirie des bronzes, des ferrures, des cuivres que la Révolution avait respectés; mais aussi, dès le 10 juin 1837, le roi put inaugurer le musée promis, dont la pensée première lui appartenait en propre et dont, jusqu'à sa chute, il ne se désintéressa jamais. Vingt millions de sa liste civile furent employés à cette entreprise, dont il est aussi difficile de le blâmer que de le louer sans réserve. Certes oui, Louis-Philippe a sauvé le palais de Versailles, mais au prix de mutilations irréparables, que M. de Nolhac et ses collaborateurs, MM. André Pératé et Jean-J. Marquet de Vasselot, n'ont eu que trop souvent l'occasion de constater.

Sous le second Empire, Versailles ne retrouva que deux fois, à dix ans d'intervalle, sa splendeur d'antan, lorsque Napoléon III y reçut tour à tour la reine Victoria (21 août 1854) et don François d'Assise (21 août 1864). Une autre cérémonie, hélas! eut pour cadre la Galerie des Glaces, où, le 18 janvier 1871, le roi Guillaume fut proclamé empereur d'Allemagne. Siège de l'Assemblée nationale, de 1871 à 1879, le palais n'a vu depuis troubler son silence que lors de l'élection des divers successeurs de M. Grévy, ou lorsque le maréchal de Mac-Mahon y donna, en 1878, le bal resté célèbre par les mésaventures que l'insuffisance du vestiaire réservait à ses invités. La visite du tsar, en 1896, comme celles d'autres souverains et princes étrangers, n'ont laissé de traces que dans la chronique du jour et ne provoquèrent aucun incident mémorable ou fâcheux.

MAURICE TOURNEUX

(La suite prochainement.)



ROGER VAN DER WEYDEN

SCULPTEUR

(DEUXIÈME ARTICLE 1)



N 1458, notre artiste travailla avec divers sculpteurs, notamment avec le célèbre fondeur Jacques de Gérines, auteur du tombeau de Louis de Male, à Lille (si malencontreusement détruit en l'an VII de la République), à un autre mausolée érigé à la mémoire de Jeanne, duchesse de Brabant et de Limbourg, veuve de Wenceslas, duc de Luxembourg, décédé en 1406 °2.

Ce monument, qui ne laisse pas d'avoir une grande analogie avec celui de Louis de Male, fut exécuté en collaboration avec Roger van der Weyden, comme il résulte d'un extrait de comptes de la Recette générale de Brabant (1458-1459):

- « A Jacques de Gérines, dit le batteur de cuivre, pour la statue de dame Jeanne, les deux anges placés à la tête qui soutiennent l'écu de la duchesse, et pour les vingt-quatre figures pleurant disposées autour du sarcophage: 60 couronnes de 24 sous la pièce.
- « A Jean de la Mer, sculpteur, pour son travail d'avoir taillé et livré la statue dudit Guillaume et pour avoir réparé les images fournies par Jacques de Gérines : 95 couronnes.
 - « A Roger van der Weyden, peintre, pour avoir, en suite d'ac-
 - 1. V. Gazette des Beaux-Arts, 3e pér., t. XXVI, p. 265.
- 2. On sait que les modèles devant servir à la fonte des statues étaient, ordinairement, d'abord exécutés en bois.

cord, orné de peintures les images livrées par Jacques Gérines et Jean de la Mer: 100 couronnes.

- « A Nicolas Vidts, menuisier...: 30 couronnes.
- « A deux brouetteurs, pour avoir été prendre les dites images chez maître Rogier et les avoir conduites au couvent des Carmes, etc., etc. 1. »

Nous retrouvons aussi, dans le retable du comte de Nahuys, des analogies certaines avec l'art de Roger, qui, doit-on croire, ne fut pas étranger à l'exécution de cette œuvre remarquable.

La partie sculpturale de ce petit chef-d'œuvre nous montre des scènes charmantes, où l'on reconnaît cette même recherche des expressions si bien étudiées des « ymaigiers » de Tournai, que Roger mit en vogue en Brabant après avoir quitté sa ville natale. Exécutés par un ciseau alerte, mais un peu sommaire, ces groupes témoignent d'une habileté plastique incontestable et ne sont pas indignes de notre grand artiste flamand.

Ce retable provient d'un monastère de Clarisses Urbanistes, religieuses de Sainte-Claire, à Mègue, petite ville du Brabant septentrional.

C'est à une époque antérieure, mais cependant contemporaine de la jeunesse de Roger de la Pasture, qu'appartiennent les deux retables de Ternant, dans le Nivernais, représentant l'un la Passion et l'autre divers épisodes de la vie de la Vierge.

Leurs groupes sculptés offrent des réminiscences nombreuses de la manière qui prévalut chez les artistes néerlandais et tournaisiens à la fin du xive ou dans les premières années du xve siècle, et dont les superbes retables de la Chartreuse de Dijon nous offrent des spécimens si remarquables.

On sait d'ailleurs déterminer avec assez d'exactitude la date de l'exécution d'un de ces retables, car nous y voyons figurer le sire Philippe de Ternant, avec les insignes de la Toison d'or, ce qui nous reporte à une époque postérieure à 1429, date à laquelle cet ordre célèbre fut institué.

Philippe était fils de Hugues de Ternant, qui accompagna Philippe le Hardi en la bonne ville de Nevers après la mort de Marguerite de Flandre, sa mère. Il passait pour un des hommes les

^{1.} Alex. Pinchart, Étude sur Jacques de Gérines (Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, t. V, p. 131).

^{2.} Ernest Parent, Le château de Ternant (Nièvre) historique et archéologique. Paris, 1880,

plus beaux et les plus vaillants de son temps. Chancelier à la cour somptueuse de Bourgogne, dont l'influence fut si considérable sur les grands artistes flamands de cette époque, il fit partie des vingt-quatre chevaliers fondateurs de la Toison d'or, et il devint un des membres du grand conseil. A la bataille de Saint-Denis, Philippe de Ternant contribua au succès de cette journée mémorable qui amena la reddition de Paris et son abandon définitif par les Anglais. On sait qu'il reçut, en récompense de sa valeur, la prévôté de la ville reconquise et qu'il rendit quelque temps la justice au Châtelet, avant son élévation aux fonctions de gouverneur de Paris 1.



LE PÈRE ÉTERNEL ENTOURÉ D'ANGES, SCULPTURE FLAMANDE DU XVIº SIÈCLE (Musée royal d'archéologie, Bruxelles.)

C'est peu après 1429, date à laquelle fut exécuté le monument votif du chanoine de Quienghien à Tournai, que dut être achevé le retable de Ternant, où nous voyons Philippe figurer comme donateur. Nous y reconnaissons cette recherche du sentiment et de l'expression dans les attitudes et les physionomies que nous avons observée si souvent dans les œuvres tournaisiennes depuis la fin du xviº siècle, et que van der Weyden, le premier, introduisit dans la peinture. Plusieurs figures offrent des analogies curieuses avec diverses figures et groupes des tableaux de Roger, notamment la Descente de croix de l'Escurial, peinte, comme on le sait, bien des années après l'exécution des retables de Ternant, ce qui prouverait tout au moins que ces retables furent connus par van der Weyden.

1. Ernest Parent, Le château de Ternant (Nièvre) historique et archéologique; — Jos. Destrée, La Sculpture brabançonne.

Le retable de Villers-la-Ville en Brabant, épave probable de la célèbre abbaye cistercienne dont on admire encore les ruines, nous reporte à une époque plus tardive.

Cette œuvre présente tous les caractères des productions bruxelloises de la seconde moitié du xv^e siècle et, malgré les mutilations regrettables qu'elle a subies, on y reconnaît des traces visibles de l'influence de notre grand artiste tournaisien, qui peut-être y a collaboré.

Le Père Éternel entouré de ses anges faisant partie des collections du Musée royal d'archéologie de Bruxelles montre un art si proche de van der Weyden, qu'il y aurait également lieu de croire ce fragment sorti des mains mêmes de notre ancien imagier. On remarquera les expressions des anges, d'une candeur et d'une naïveté ravissante, entourant, pleins de déférence, le Créateur, qui apparaît parmi eux sous les traits traditionnels d'un vieillard, le front ceint de la triple couronne du pontife suprême. Cette figure présente de grandes analogies avec celle du Père Éternel que l'on rencontre dans le monument votif de Quienghien, où il est représenté portant une couronne d'une forme toute semblable.

Un vrai chef-d'œuvre 1, le retable trop peu connu de Claude Villa, du musée de Bruxelles, ramené, il y a quelques années à peine, d'Italie, et dont nous voyons l'ensemble ci-contre, fut également exécuté à Bruxelles vers le milieu du xvº siècle. Il présente, à première vue, tous les caractères de l'art de notre grand peintre et sculpteur tournaisien, qui habitait alors la capitale du Brabant.

Il est prouvé, d'ailleurs, que le donateur Claude Villa, qui s'y trouve représenté, avait des relations avec Bruxelles, car nous trouvons son nom, avec un millier d'autres, sur le registre de la confrérie de la Sainte-Croix, fondée en 1383 en l'église de Saint-Jacques-sur-Coudenberg². Outre le nom du donateur, nous y rencontrons encore ceux d'autres membres de sa famille, notamment Adrien Villa Lombaert, Petrus de Villa « te Brussel » et, chose plus intéressante, le nom de notre artiste, Roger van der Weyden, qui ne fut pas étranger, il faut le penser, à l'exécution de cette œuvre si remarquable³.

^{1.} Nous devons les deux photographies du retable de Claude de Villa cijointes, ainsi que celle de *Dieu le Père et les anges*, à l'obligeance du distingué conservateur des musées royaux de Bruxelles, M. van Overloop, qui les a fait faire en vue de ce travail.

^{2.} Ch. Ruelens, La Confrérie de Sainte-Croix (Revue d'histoire et d'archéologie, t. II); — J. Destrée, La Sculpture brabançonne.

^{3.} M. Ch. Ruelens cite un Claude de Villa en relations avec Ypres, où il fit

Le retable, dans sa partie centrale, représente le drame sacré de la Passion. Nous y voyons, dominant la scène, un Christ émacié entre les deux larrons, qui rappelle singulièrement la figure du Fils de Dieu, telle qu'elle est représentée sur le panneau central du



RETABLE DE CLAUDE DE VILLA (FLANDRE, XV° SIÈCLE)
(Musée royal d'archéologie, Bruxelles.)

célèbre triptyque des Sept Sacrements, reproduit dans notre premier article. La forme élancée de la croix, d'une ligne peu banale, est pareille. Dans les deux compositions, on remarque, au bas de la croix, l'épisode émouvant de la pâmoison de la Vierge, soutenue par plusieurs acquisitions dès 1448; son frère Philippe y épousa une Flamande, Marguerite de Landeghem (Ch. Ruelens, op. cit.).

saint Jean, déjà observé dans le retable d'Ambierle. Outre cette analogie dans la disposition des personnages principaux, on reconnaît en eux, ainsi que dans les nombreux comparses qui alour-dissent un peu la composition, des types, des costumes, des arrangements de têtes, qui rappellent les figures connues des divers tableaux les plus authentiques de Roger de la Pasture. Sainte Madeleine aux pieds du divin Supplicié lève vers lui ses deux bras avec un élan d'amour passionné déjà vu dans le sujet analogue d'Ambierle. L'étude des sentiments les plus divers exprimés par les physionomies mérite d'être signalée. On y remarque les expressions de la douleur et du désespoir le plus intense, contrastant avec les physionomies haineuses ou railleuses des assistants marquant la joie cruelle que leur cause le supplice de l'ennemi des Juifs.

La polychromie, en grande partie conservée, ajoute à l'attrait de cette scène mouvementée, d'un intérêt si considérable pour l'histoire de l'art et du costume au xv° siècle.

Au premier plan, vers la gauche, nous voyons agenouillé le sire de Villa, en harnois de guerre. Sa physionomie juvénile et douce forme un contraste curieux avec son accoutrement guerrier; sa cuirasse argentée, soulignée de quelques détails dorés, a pris des tons oxydés presque noirs. Ses mains ont malheureusement disparu avec l'objet que l'une d'elles paraissait tenir. Devant son prie-Dieu est déposé son écu armorié, timbré de son casque de tournoi, lequel est surmonté d'une licorne issante. Derrière lui, se trouve saint Pierre debout, les clefs à la main, rappelant le saint patron de Pierre de Médicis dans le tableau de Francfort, La Madone avec les saints, cité plus haut. A droite, sa gracieuse épouse, Gentine Solaro, agenouillée comme lui, est représentée vêtue d'un ajustement en brocart rouge, accusant ses formes graciles et sa taille bien prise. Elle porte la coiffure alors à la mode, c'est-à-dire le hennin ou cornette en forme de « clocher », d'où s'échappe un voile qui lui retombe sur les épaules. Près d'elle se trouve debout Marie-Madeleine, dans une attitude charmante et pleine d'expression; elle se penche avec sollicitude vers son aimable protégée, dont les armoiries sont suspendues à un arbuste dépouillé de feuilles 1.

Le musée de Cologne a acquis récemment un triptyque où l'on peut voir les

^{1.} Claude Villa portait: bandé d'or et d'azur, chargé de trois étoiles d'or, timbré d'un casque de tournoi ayant pour cimier une licorne; sa femme blasonnait comme suit: parti des armes de son mari, parti de sa maison, à savoir: d'azur à trois bandes échiquetées d'or et de gueules (Armorial général de Rietstap).

Les volets du retable, quoique ne présentant pas de séparations, contiennent chacun deux sujets différents :

Celui de gauche nous montre, d'un côté, le Christ assis à la table de Simon le lépreux, au moment où Marie-Madeleine se dis-

pose à verser le nard sur les pieds de son divin Maître, tandis que les apôtres marquent par des gestes leur étonnement; — de l'autre, Lazare dans son tombeau, levant les mains vers Jésus qui vient de le ressusciter.

Le volet de droite représente, d'une part, le groupe touchant de la Vierge tenant sur ses genoux son divin Fils mort, qu'elle regarde avec une expression de douleur poignante, tout à fait conforme aux sentiments observés dans les Pietà analogues du maître. Ce groupe se trouve reproduit à droite du fragment comprenant la partie centrale agrandie de ce retable. Le volet est complété par une Résurrection, où nous retrouvons, parmi les soldats effrayés, un ange qui rappelle étrangement l'archange de l'Annonciation de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Tournai.

La partie inférieure du retable est ornée des armoiries



RETABLE DE CLAUDE DE VILLA

(PARTIE CENTRALE)

(Musée royal d'archéologie, Bruxelles.)

mêmes donateurs, avancés en âge et accompagnés de leurs armoiries, assistés des mêmes saints (Zeitschrift fur christliche Kunst, 1889, p. 50); — Ein Niederlandisches Flügelbild aus dem Ende des XV. Jahrhunderts par J. Destrée et La Sculpture brabançonne du même auteur (Annuaire de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1899, p. 292).

des Villa, alternant avec leur devise six fois répétée : Droit et avant.

Sa décoration architecturale est une des plus belles, sinon la plus belle qui soit jamais sortie des ateliers brabançons. « Les dais, les fenestrages, les crochets des arcades et les redents décèlent autant de goût de la part de celui qui a tracé le plan que d'habileté chez le praticien qui l'a exécuté!. » Le retable porte encore les charnières des volets peints qui l'accompagnaient primitivement; malheureusement ceux-ci ont disparu. La chose est d'autant plus regrettable que leur présence aurait probablement prouvé d'une façon plus certaine la collaboration de van der Weyden à cette œuvre superbe, en tous les cas digne d'avoir été inspirée par lui.

Il serait facile de trouver des exemples bien plus nombreux prouvant l'influence ou la collaboration de van der Weyden dans des œuvres de sculpture flamandes connues de son époque ². Nous trouvons d'ailleurs cette influence du grand artiste tournaisien encore très visible chez les nombreux artistes qui suivirent, après lui, la forte impulsion qu'il sut leur donner. Elle est frappante, par exemple, dans le retable de Saint-Léonard, à Léau (Brabant), exécuté en 1478-1479 par Arnould « die Malder », de Bruxelles. Cet artiste est également indiqué dans les comptes sous le nom d'Arnould de Diest, et il fut, lui aussi, à la fois peintre et sculpteur ³.

C'est l'œuvre de van der Weyden qui semble revivre dans ce retable remarquable, où nous trouvons une réminiscence visible des volets du fameux triptyque du musée d'Anvers représentant Les Sept Sacrements, dont le sujet central, comme nous l'avons vu, inspira tant de peintres et de sculpteurs au moyen âge.

- 1. J. Destrée, La Sculpture brabançonne (Annuaire de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1899).
- 2. Déjà depuis la publication de ce travail sur Roger van der Weyden, divers archéologues m'ont signalé certaines œuvres sculpturales appartenant à la première ou la seconde moitié du xv° siècle, analogues aux types reproduits dans le dernier numéro de la Gazette. M. Fierens-Gevaert, notamment, me parle d'un admirable archange de pierre conservé à l'église de Sainte-Waudru, à Mons, et qui se rapproche évidemment, dit-il, « par l'élancement fier des formes, de certaines figures de Roger de la Pasture ».
- 3. « L'église de Léau, écrit M. A. Wauters, s'est embellie à deux époques comprises entre 1455 et 1479. La première est celle où vécurent Arnould de Diest, Arnould le peintre..... En 1455-1456, Arnould de Diest orna le grand chœur de dais sculptés. » Plus loin, M. Wauters ajoute: « L'autel est composé de deux fractions provenant, l'une d'un retable, exécuté en 1478-1479 par Arnould, « die Malder », pour la chambre de Saint-Léonard. » (Revue d'histoire d'art et d'archéologie, t. II, p. 52 et suiv.)

Une sculpture tournaisienne pour ainsi dire inconnue, conservée au musée de Gand, que j'ai eu l'honneur de signaler récemment à l'attention de l'Académie royale de Belgique¹, vient nous prouver que si notre grand artiste tournaisien dirigea et orienta le mouvement d'art sculptural chez les artistes flamands et brabançons, son influence, jusqu'à la fin de sa carrière, ne fut pas moins grande sur ses anciens compagnons, les « ymaigiers » de Tournai.

Chose curieuse, ce superbe monument votif semble avoir été ignoré de tous ceux qui se sont occupés de l'art sculptural du Tournaisis. Aucune mention n'en est faite par Dumortier, qui sauva, dans sa ville natale, tant de sculptures analogues d'une destruction complète. Même silence chez Michiels ² qui, le premier, crut pouvoir les tourner en dérision. Ni Héris dans son mémoire ³, ni Rousseau, ni Waagen, ni M^{gr} Dehaisnes dans ses documents si complets sur L'Art dans la Flandre, le Hainaut et l'Artois, ni même MM. de la Grange et Cloquet ⁴, qui apprécièrent avec plus de justice ces productions sculpturales d'un si haut intérêt pour l'art flamand; aucun n'a semblé connaître l'œuvre du musée de Gand, qui les aurait certes frappés par ses hautes qualités artistiques.

La composition représente La Nativité de l'Enfant Jésus³. Elle est sculptée en haut-relief et disposée en forme de niche entre deux colonnettes prismatiques gothiques supportant un cintre surbaissé à redents ajourés et richement dentelés. Les écoinçons, à droite et à gauche, portent les écus armoriés de du Sart et de Gerles. Cette sculpture est polychromée et dorée, comme il était d'usage à cette époque, et porte encore les attaches des charnières des volets peints, malheureusement enlevés, qui en faisaient primitivement un vrai petit retable. La composition présente une analogie incontestable avec le faire de van der Weyden et rappelle notamment une Adoration de l'Enfant Jésus de cet artiste, au musée de Berlin (n° 535).

Comme dans l'œuvre du musée de Gand, la Vierge y est représentée à genoux, dans une même disposition de tête et de mains, mais tournée dans le sens opposé. L'Enfant Jésus, nu, est placé

- 1. Une Sculpture votive tournaisienne inconnue du XVe siècle, mémoire présenté à la classe des Beaux-Arts le 11 octobre 1900 (Acad. roy. de Belgique).
 - 2. Alfred Michiels, Histoire de la peinture flamande, 1886, t. II, p. 73 et suiv.
- 3. Les Caractères de l'école flamande (Mém. cour. par l'Acad. roy. de Belgique, t. XXVII, p. 9 et suiv.).
 - 4. L. Cloquet, Études sur l'art à Tournai, t. I, p. 146 et suiv.
 - 5. Reproduite dans Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai.

d'une façon identique, sur les plis du manteau de sa mère. Les angelots agenouillés, ainsi que le saint Joseph, présentent également des analogies indéniables.

On sait que l'Adoration du musée de Berlin est un des rares tableaux authentiques connus du maître¹; il provient de Middelbourg et constitue le panneau central d'un triptyque d'autel, peint pour Bladelin, trésorier du duc de Bourgogne, que nous voyons représenté à genoux, comme donateur, à droite de la composition.

Une inscription, au bas de la sculpture gantoise, nous apprend les noms des donateurs et nous permet de fixer avec certitude l'époque de son exécution:

« Dieu par sa grace ait les ames de ses jehan dusart, jadis borgeois de tornay et marchant, et de dimiselle margritte degerles, son espeuse, en quez a ordonne de canter en ceste eglise perpetuellement le prochain lundi de devant condeler un obit dont les dames de l'ospital du bruille ont por faire canter et audict jor donner XXXVIIIJ. s. t. por XII pourres diner avec ce au dict jor XX s. t. de blanc pain le s. artis lequel jehan trepassa, l'an mil IIIJ. L. V. 3. le 11º aoust et le dimiselle l'an mil IIIJ. XXXV. »

C'est donc vers 1458, peu avant la mort de van der Weyden, qui survint en 1464, que cette œuvre fut commencée. Cette date coïncide avec celle du triptyque de Middelbourg, qui, d'après divers indices, tels que sa technique plus libre, son abandon des motifs et encadrements architecturaux, les dimensions plus grandes des panneaux, etc., nous reporte à une époque tardive de sa carrière.

Le sujet sculpté qui nous occupe présente un autre caractère qui mérite d'être signalé: c'est son aspect tout à fait pictural. À l'opposé des premières peintures de Roger, où l'on semble voir des retables sculptés polychromés, ici le sculpteur a voulu donner l'illusion d'une peinture. La perspective est observée dans les figures des arrière-plans, et le fond de paysage, peint sur une surface plane, laisse voir un lointain qui ressemble à un vrai tableau gothique, rappelant la technique des dernières œuvres de van der Weyden.

Cette œuvre, si intéressante pour l'histoire de l'art flamand, nous ferait supposer que les sculpteurs tournaisiens, après le départ de Roger, continuèrent à suivre pas à pas les évolutions de sa carrière artistique, et que lui-même revint plusieurs fois dans sa ville natale, notamment à l'époque de l'exécution de cette sculpture. Cette

1. Ce tableau figure parmi ceux cités comme seuls authentiques par M. James Weale (L'Art primitif dans les Pays-Bas).

hypothèse a été d'ailleurs admise par l'Académie royale de Belgique, car M. L. Solvay, dans son rapport sur mon ouvrage eité plus haut ', dit : « Peut-être van der Weyden lui-même mit-il la main à ce bas-relief, dont il semble avoir tout au moins dirigé l'exécution. »



LA NATIVITÉ (FLANDRE, XV° SIÈCLE)
(Musée du Louvre.)

La découverte et la vulgarisation de ce monument votif tournaisien est d'autant plus précieuse qu'elle permettra, par la comparaison avec cette œuvre type, d'une authenticité indiscutable, d'identifier bien des sculptures inconnues ou jusqu'ici mal attribuées. C'est ainsi qu'une ravissante petite composition, sculptée en

1. Bulletin de l'Académie royale de Belgique, nº 4, janvier 1901 : Une Sculpture tournaisienne du XVe siècle, rapport du deuxième rapporteur, M. L. Solvay.

bois de chène, conservée au Louvre (n° 125 bis du catalogue) et désignée comme une sculpture française ou flamande du xve siècle 1, doit être considérée, selon moi, comme étant d'origine tournaisienne. Cette œuvre montre, à première vue, une facture et un style très proche de la sculpture du musée de Gand. Quoique la composition diffère, on y reconnaît les mêmes types, je dirai presque les mêmes modèles, ainsi que la même souplesse dans les draperies, dans les manteaux et dans les cassures des plis des manches de la Vierge et de saint Joseph. Ce dernier, chose rare, porte un chapeau et son bâton de voyage à la main, et nous rappelle étrangement l'Adoration des Mages de van der Weyden (Pinacothèque de Munich), où l'époux de Marie est représenté avec les mêmes accessoires 2.

Nous y reconnaissons aussi ce souci de la perspective qui caractérise les œuvres tardives de Roger, dans la présence de deux groupes plus petits, apparaissant dans le lointain au-dessus du chaume qui abrite les personnages principaux de la *Nativité*, et que devait compléter un paysage peint, comme dans la sculpture du musée de Gand.

Il est regrettable qu'outre cette mutilation et quelques autres moins importantes toute trace de peinture en ait été enlevée. Car un nettoyage radical a complètement enlevé l'apprêt ou enduit plâtré qui achevait et complétait ce genre de sculpture avant leur polychromie, la taille du bois n'étant alors, pour ainsi dire, qu'une mise au point, que l'apprêt retravaillé devait finir et achever avant son passage entre les mains du doreur et de l'enlumineur.

Quoi qu'il en soit, l'influence de van der Weyden est visible dans ce fragment, d'autant plus précieux que le retable dont il provient dut jouir anciennement d'une grande réputation, car nous voyons en Belgique diverses répétitions ou imitations de la *Nativité* du Louvre, exécutées par des artistes moins habiles. Parmi celles-ci, il faut citer la *Nativité* formant un des sujets du retable de Villers-la-Ville, en Brabant, qui en semble, pour ainsi dire, la copie.

Le retable sculpté de Ham-sur-Heure nous offre, dans sa composition centrale, le même sujet avec quelques variantes. Les réminiscences y sont cependant nombreuses; dans toutes deux nous voyons la Vierge et saint Joseph agenouillés de la même façon, pré-

^{1.} M. André Michel, le savant conservateur au musée du Louvre, à qui nous devons cette reproduction, m'a dit qu'il considère également cette sculpture comme ayant été exécutée par un artiste flamand (ou tournaisien).

^{2.} Le bâton est d'une ligne pareille et le manche en est recourbé en angle droit de la même façon,

sentant des types et des costumes analogues. Derrière eux, un personnage fait un geste d'étonnement; au second plan, vers le milieu, se remarque une femme également coiffée d'une pièce d'étoffe roulée en forme de turban et vêtue d'un corsage collant échancré à la gorge. Dans l'angle, le bœuf et l'âne ne sont pas oubliés. Ici aussi, un toit de chaume surmonte le groupe, tandis que dans le lointain, plus haut, apparaissent les Rois mages chevauchant entre les rochers. Dans le fond, heureusement conservé, nous remarquons un pâtre adossé à un arbre, qui joue de la cornemuse, tandis que le lointain, comme dans la plupart des peintures primitives, se-complète par la vue de l'entrée d'une ville, où quelques maisonnettes se groupent près d'une porte fortifiée. Peut-être ce même fond complétait-il jadis la jolie composition sculptée du Louvre et en est-il une reproduction. Ces premiers résultats, que je m'empresse de signaler ici, viennent confirmer la haute importance de l'école de sculpture tournaisienne, que d'autres, d'ailleurs, avant moi, avaient prévue ou établie, mais avec des éléments moins complets.

Comme le disait récemment M. H. Hymans, à propos de mon dernier mémoire ¹, la sculpture votive tournaisienne du musée de Gand, d'un intérêt si considérable, tend à corroborer les vues déjà anciennes de Waagen en cette matière. On sait que le célèbre critique allemand, bien des années avant la révélation de l'origine tournaisienne de van der Weyden, n'hésita pas à écrire : « L'étude approfondie des monuments de l'école de Tournai nous a convaincu que, par le mérite de ses sculptures, Tournai eut au xive siècle, dans l'histoire de l'art belge, une importance non moins haute que celle que la ville de Bruges eut dans le siècle suivant, par le mérite de ses peintres. Mais, de même que les peintres les plus remarquables de l'école toscane et de l'école romaine étudièrent les célèbres portes de bronze que Lorenzo Ghiberti plaça au Baptistère de Florence, de même les frères van Eyck et Roger van der Weyden (dit de Bruges) étudièrent visiblement les sculptures de Tournai. »

Cette appréciation sur l'importance de la sculpture tournaisienne au xiv° siècle se trouve singulièrement fortifiée, maintenant que nous savons que Roger de la Pasture figura parmi les « ymaigiers » de sa ville natale et que, par lui, l'influence de l'art tournaisien s'étendit bien au delà de ce que Waagen avait osé prévoir.

L. MAETERLINCK

^{1.} Bulletin de l'Académie royale de Belgique, janvier 1901.



DE LA GALERIE DES OFFICES

A FLORENCE



Ans le cours de ces dernières années, bien des changements ont eu lieu dans la galerie des Offices, à Florence; ainsi, une bonne partie des tableaux de peu de mérite qui se trouvaient dans le grand corridor ont été enlevés et remplacés par des œuvres d'une plus haute importance artistique, les unes achetées, les autres dues à la générosité de quelques donateurs. Je puis citer, entre autres, toute une série de fort bons portraits, les uns

de Justus Susterman, d'Anvers, qui travailla beaucoup à Florence, les autres — aux tonalités généralement brillantes — de Frans Pourbus le jeune.

Les salles occupées autrefois par la collection Feroni ont été évacuées et restaurées¹; on y a placé des cartons, de petits croquis, des esquisses en couleur, des pastels et des miniatures, pour la plupart d'une réelle valeur. Les travaux de bâtisse et de préparation pour les locaux destinés aux futures acquisitions se poursuivent aussi avec une louable activité.

Mon intention n'est pas de passer en revue, un à un, tous les 1. La galerie Feroni a été installée dans le local du Cénacle, à Foligno. nouveaux tableaux exposés; je me bornerai à donner une exacte idée des œuvres qui présentent le plus d'intérêt artistique.

I. - LORENZO DI CREDI: « VÉNUS 1 »

Ce tableau, étroit et haut, fut d'abord exposé sur un chevalet dans la salle II de l'école toscane. La déesse, dont la superbe tête se détache vivement sur un fond sombre, est nue; une écharpe d'étoffe légère et blanche s'enroule gracieusement autour de ses hanches.

Cette peinture appartient à la dernière période de la première Renaissance. Tandis que, dans la première partie du xv° siècle, les peintres s'efforçaient de se rendre maîtres des proportions et de représenter hommes et choses en de justes raccourcis, de résoudre, en un mot, le problème de la perspective², une nouvelle tâche se présenta à eux vers 1470, et le but principal fut alors de représenter la figure humaine nue et de grandeur naturelle.

La récente acquisition des Offices est un des meilleurs spécimens de cette tendance, et joint à ce mérite celui d'être l'unique composition de ce genre que nous connaissions du maître. On est tout naturellement porté à la comparer avec la fameuse Vénus de Botticelli, également aux Offices. Nous trouvons, dans la première de ces deux peintures, plus de vérité, plus d'exactitude dans le rendu de la nature; dans la seconde, plus de poésie et partant, plus de licence³.

Les formes pleines et saines de cette nouvelle Vénus attestent une étude approfondie du nu; on peut cependant faire une réserve pour la tête et les pieds, qui sont certainement un peu petits.

Quant à la justesse de l'attribution de cette peinture à Lorenzo di Credi, élève de Verrocchio, elle est évidente, soit que l'on considère le type du visage, soit que l'on ne s'attache qu'à l'interprétation du modelé; ni l'un ni l'autre ne sauraient révéler davantage la main de ce maître.

Le coloris seul peut paraître suspect. Où retrouver dans une autre œuvre de Lorenzo cette couche de couleur si mince, qu'on

- 1. Autrefois dans la villa Reale, à Caffagiola. (Cf. Le Gallerie nazionale italiane, 1895, p. 65.)
- 2. «Oh! che dolce cosa è questa prospettiva!» criait l'Uccello à sa femme, quand elle lui reprochait durement ses veilles studieuses.
- 3. Comparée à la création de Botticelli, cette figure paraît certainement prosaïque, mais, en lui refusant toute beauté, comme le font certains critiques, on est injuste envers Lorenzo, qui, s'il n'avait pas le génie de Botticelli, n'en était pas moins un vaillant artiste.

dirait une couche de chaux; elle recouvre à peine la toile, dont, à plus d'un endroit, elle laisse voir le fil. Or, Vasari vantait la soigneuse technique de Lorenzo dans la peinture à l'huile, et des critiques plus récents l'ont appelé, sous ce rapport, le Carlo Dolce de la Renaissance.

La solution du problème n'est cependant pas difficile. Ce tableau ne doit pas être un travail achevé, mais bien une simple ébauche à la détrempe; en l'examinant de près et avec attention, on voit que les contours de toutes les formes, aussi bien du nu que de la draperie, sont encore marqués du pointillé qui servait à reporter sur la toile le dessin du carton. A-t-il perdu à rester inachevé? Je ne le crois pas; car cette fine figure de femme, d'une carnation légèrement rose, modelée par des ombres gris brun excessivement faibles, mais ressortant énergiquement sur un fond sombre, est d'un effet des plus vigoureux. Si Lorenzo l'avait recouverte de sa couleur de chair vitreuse et un peu pesante, nous n'aurions plus cette heureuse antithèse, et ces formes si délicates n'apparaîtraient plus si légères ni si libres sur la chaude opacité du fond.

Mais quels motifs, quelle puissante raison a bien pu déterminer Lorenzo à ne pas poursuivre une œuvre si heureusement commencée? Préciser une réponse serait difficile; on peut, toutefois, hasarder une supposition.

Le grand mouvement suscité par Savonarole — cette brève, mais puissante réaction contre les audacieuses libertés de la Renaissance florentine — ne pourrait-il pas avoir arrêté en plein développement cette image de Vénus, ainsi qu'il en était pour bien d'autres choses flétries sous les noms de paganisme et d'athéisme!?

Ce fut, comme on le sait, durant les carnavals de 1497 et de 1498 que ces « brucciamenti della vanità » eurent lieu ; le fanatisme célébra alors son triomphe ; le vandalisme religieux fit monter ses flammes vers le ciel, et l'air retentit de ce cri poussé par mille poitrines : « Vive le Christ, roi de Florence! »

Les objets obscènes, les défroques de carnaval, les masques, les cartes à jouer, les bijoux, les miroirs et les instruments de musique, ne firent pas seuls les frais de ces enthousiastes autodafés; mais on y apporta encore les œuvres des poètes classiques, comme

1. « Que dois-je dire sur vous, peintres chrétiens qui représentez les figures demi-nues? Vous avez tort; vous devez vous en abstenir. Et vous qui possédez de telles œuvres dans vos maisons, enlevez-les, anéantissez-les et vous ferez un acte agréable à Dieu et à la Vierge Marie. » (Cf. G. Gruyer, Les Illustrations des écrits de Savonarole. Paris, 1879.)

Pétrarque et Boccace, et surtout des tableaux où le nu se trouvait représenté.

Or, Lorenzo di Credi était « piagnone¹», comme Fra Bartolommeo et bien d'autres, il avait été subjugué par la puissante intelligence du fougueux dominicain. Au dire de Vasari, il était parmi ceux qui, en 1497, livrèrent aux flammes tout ce qui n'était pas conforme à la seule et unique croyance.

Ne pourrait-on pas admettre que Lorenzo avait commencé sa Vénus avant sa période de luttes religieuses, que ce fut là ce qui l'empêcha de l'achever, et que, par un heureux hasard, elle échappa au sacrifice fanatique et nous fut conservée?

II. - SANDRO BOTTICELLI: « ADORATION DES MAGES 2 »

On a bien fait de tirer du magasin, malgré son piteux état, ce grand tableau de Botticelli (dernière époque), puisqu'il révèle assez bien l'état d'âme de son auteur sous la subversive influence de Savonarole. Il provient du Palazzo Vecchio; Ulmann pense que nous devons y reconnaître cette « histoire des Rois Mages » dont parle l'Anonyme, « nel Palazzo dei Signori, sopra la scala che va alla catena ». Botticelli l'avait laissé inachevé, comme une esquisse à peine ébauchée en camaïeu gris sur gris, portant à peine quelques indications de couleurs. Un apprenti peintre du xv° siècle l'a colorié à sa manière, et peut-être y a-t-il, en cette occasion, repeint de son propre cru la Vierge et l'Enfant Jésus; en tous cas, ce groupe n'offre pas la moindre trace de la manière ni de l'art propres à Botticelli.

Je ne m'attarde pas à décrire ce vaste tableau, particulièrement riche en détails et je renvoie à la reproduction parue ici-même ³, à la très historique description d'Ulmann ou à l'intéressante étude de C. Ridolfi ⁴.—Je me permettrai cependant d'ajouter ici quelques comparaisons ou quelques explications.

Le mouvement, la passion qui règne dans cette toile, rappellent les autres œuvres du maître datant de la même époque, comme ses Pietà de Munich et de Milan (musée Poldi-Pezzoli), ou sa Nativité de la National Gallery à Londres, et contraste fortement avec le calme solennel ou l'étalage vraiment épique de richesses princières et de

- 1. Pleureur, nom des partisans de Savonarole.
- 2. Nº 3436. Exposée sur un chevalet, salle de l'école toscane.
- 3. V. Gazette des Beaux-Arts, 3e pér., t. XX, p. 183.
- 4, Le Gallerie nazionale italiane, II, p. 9.

magnificence royale que l'on trouve dans ses premières compositions, parmi lesquelles on peut citer le fameux tableau de cette même galerie des Offices, L'Adoration des Mages, tout entier de la main de Botticelli et de sa première manière.

Léonard de Vinci, comme le montre une magistrale ébauche qui se trouve aussi dans cette galerie, pourrait bien être le premier qui ait eu cette conception pathétique de la scène de l'Épiphanie. Filippino aura probablement vu cette ébauche de Léonard, puisque son Adoration¹, riche en personnages, en paraît inspirée et est déjà plus agitée que de coutume.

La fabrique pyramidale qui occupe le second plan dans l'œuvre de Botticelli rappelle celle de son tableau antérieur, comme aussi celle de la grande Adoration dont nous venons de parler (n° 1257). Il est bon de remarquer l'étroit entassement des chevaux de la suite, à droite; c'était, dans le premier tiers du xv° siècle, un motif de perspective très en vogue.

Plusieurs figures sont sans doute des portraits: les traits du jeune homme qui s'appuie sur une épée, sur le devant du tableau, à droite, sont bien d'un Médicis. D'aucuns pensent reconnaître Savonarole dans le dominicain qui se trouve sur la gauche, debout à côté de Joseph et montrant l'Enfant Jésus; leur hypothèse se justifie d'autant que c'est là la seule figure de moine qui soit dans le tableau. On a vu dans le vieillard aux cheveux gris debout à côté de lui un portrait de Laurent de Médicis. Le paysage du dernier plan doit être en entier l'œuvre du restaurateur, car il ne se rattache en aucune manière au faire de Botticelli.

Quant aux longues figures des cavaliers de l'arrière-plan, peintes en camaïeu gris, je ne les crois pas — ainsi que le pense Ulmann — une adjonction postérieure; elles montrent, en effet, la même facture, les mêmes types de visages et de cheveux que celles du premier plan; par contre, la Vierge et l'Enfant sont manifestement de l'école bolonaise.

· III. — ÉCOLE DE BOTTICELLI : « LA MADONE SUR UN TRÔNE, ENTOURÉE DE SAINTS² »

La Mère de Dieu, tenant l'Enfant Jésus appuyé sur son sein, est assise sur un trône fait de marbres précieux. La robe de la Vierge est

- 1. Exposée dans la même saile.
- 2. Exposé dans la salle destinée aux « maîtres divers de l'école italienne ».

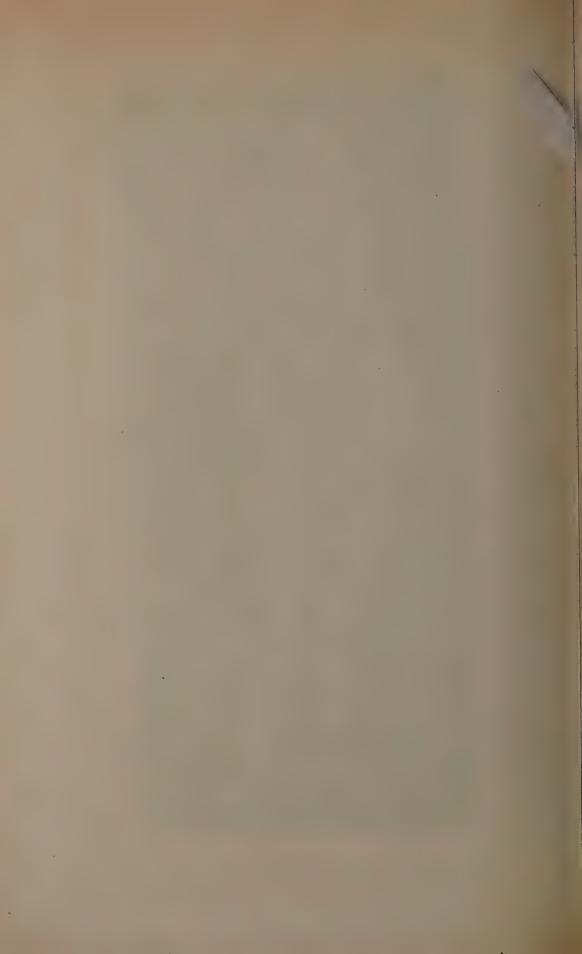


Lorenzo di Credi pinz.

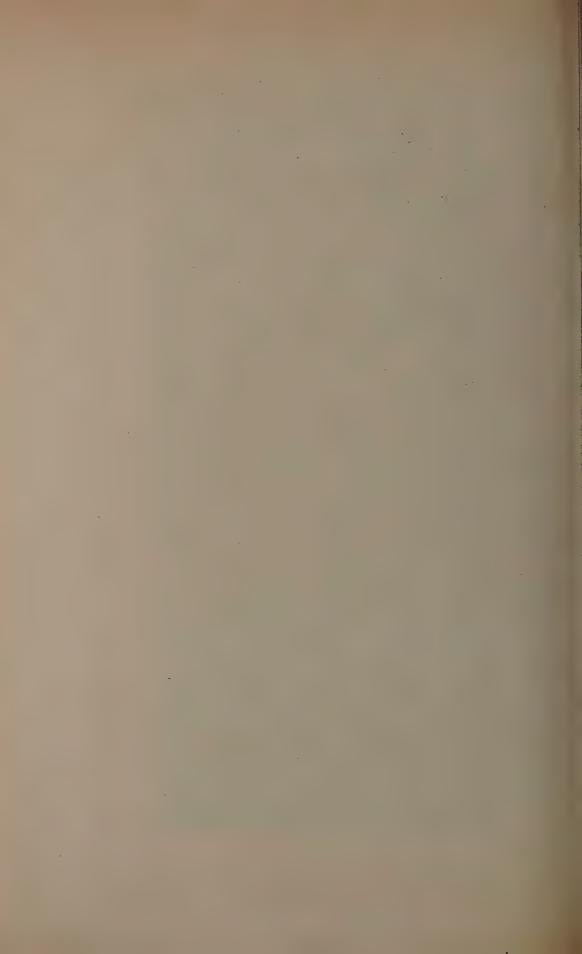
Héliog. J Chauvet

VENUS

(Galerie des Offices_Florence)







DERNIÈRES ACQUISITIONS DE LA GALERIE DES OFFICES 44

rouge; le manteau, qui recouvre aussi la tête, est bleu. Elle est entourée de six saints : à gauche, les saints médecins Côme et Damien et, sur le devant, saint Dominique portant une tige de lys; à droite,



LA MADONE SUR UN TRONE ENTOURÉE DE SAINTS ÉCOLE DE BOTTICELLI (Église Saint-Jean, Montelupo.

saint François, saint Laurent, s'appuyant sur son gril, et, plus près du spectateur, saint Jean-Baptiste. Derrière la paroi de marbre qui, pour les figures, forme fond, et à laquelle s'appuie le trône, se découpent sur un ciel bleu intense les cimes élancées de quelques cyprès.

Les détails d'architecture du trône et ceux de la paroi de marbre,

comme par exemple la coquille qui remplit la lunette au-dessus du trône, ainsi que les profils de la corniche qui borde la paroi, rappellent Brunelleschi. Le sentiment délicat et exquis de la forme dont avait hérité cet artiste eut une grande influence sur la peinture contemporaine.

Les types, la conception de la forme dans cette composition, portent indiscutablement la marque de Botticelli, et c'est avec raison que la direction du musée l'a attribuée à son école.

Elle me paraît être d'un jeune imitateur du maître, bon ouvrier, mais moins bon artiste, — je prends « ouvrier » dans le sens d'alors. On dirait ce tableau peint par un « intarsiatore », car le dessin a précisément la sécheresse et la dureté qui sont propres aux marqueteurs.

Je puis encore citer, comme œuvre du même artiste inconnu, un grand tableau d'autel. Il se trouve dans l'église Saint-Jean, à Montelupo, et présente avec la nouvelle peinture des Offices les traits d'une indéniable parenté. La Vierge — également assise sur un trône et portant l'Enfant Jésus, plein de vie — est entourée de quatre saints. Au-dessous, une prédelle. Ce tableau passe à tort pour une œuvre de Domenico Ghirlandajo, et figure sous ce nom dans la collection de photographies d'Alinari. Il serait intéressant de retrouver plusieurs œuvres de cet élève de Botticelli et de découvrir enfin son nom.

Parmi les saints du tableau des Offices, saint Dominique est le plus beau. On dirait un visage expressif et parlant. Si cette figure ne la rehaussait pas, on pourrait se demander si la direction n'eût pas mieux fait de laisser dans la paix de l'arrière-magasin cette peinture très restaurée. Le manteau bleu de la Madone, qui, fort probablement, devait être autrefois orné de fines broderies d'or, ne présente plus qu'une rude surface de couleur, sans aucune indication des formes ni du détail.

Quant à la provenance de ce tableau, il m'a été impossible d'en rien apprendre. La composition peut seulement donner lieu à une hypothèse: comme les saints Côme et Damien, et aussi bien saint Laurent, passaient pour les protecteurs des Médicis, il pourrait fort bien avoir été exécuté pour une chapelle fondée par un membre de cette famille 1.

1. Tout dernièrement, un remarquable tableau de l'école florentine, La Madone avec l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, a été aussi acquis par le musée. Il est de Girolamo Bugiardino et porte comme signature : Gulianus florentinus faciebat 1520.

IV. -- G.-A. BOLTRAFFIO: « JEUNE HOMME VU DE PROFIL »

Ce profil, tout grec, finement découpé, est tourné vers la gauche; la tête, légèrement inclinée, est pleine de pensées. Une couronne de laurier entoure la chevelure d'un blond ardent, qui retombe en boucles abondantes sur le cou et la nuque. Ce doit être la tête d'un poète, non pas un portrait, mais plutôt la création idéale du poète, peut-être même Apollon.

Sous le manteau d'hermine qui recouvre ses épaules, le jeune



JEUNE HOMME VU DE PROFIL, PAR BOLTRAFFIO (Galerie des Offices, Florence.)

homme porte une veste brune sur laquelle apparaît encore un fin dessin noir. Le paysage rappelle ceux de Léonard. Une sombre grotte de rochers sert de repoussoir à la figure; dans le fond, un très beau lac, dont les eaux vertes aux reflets dorés brillent comme de l'émail dans le cadre plus sombre de leurs rives.

La poétique simplicité de cette tête inclinée, l'excellence du coloris, l'intensité des tons peu nombreux, voilà autant de mérites qui doivent distinguer ce tableau des œuvres communes; la facture en est peu soignée. Il ne doit plus être dans sa grandeur primitive; en effet, sa forme insolite, la manière dont la figure est coupée droit au-dessous des aisselles, assez rare dans les peintures (très usitée au contraire dans les portraits en buste sculptés du xvº siècle) indiquent assez clairement qu'il devait être un peu plus grand, et qu'il a été, pour un motif inconnu, raccourci dans sa partie inférieure.

V. - SÉBASTIEN DEL PIOMBO : « PORTRAIT D'HOMME »

Voici l'une des plus récentes et des plus heureuses acquisitions de la galerie; ce tableau appartient à la classe des trésors qui sont demeurés longtemps ignorés dans le magasin, et qui maintenant sont peu à peu rendus à la lumière. Il figurait à l'inventaire sous le nom de L'Homme malade et y était attribué à Léonard de Vinci, ni plus, ni moins.

C'est une figure de jeune homme pâle et maladif, coiffé d'un béret de velours noir; il est vêtu d'un manteau fourré orné d'un large col de fourrure. La pâleur du visage, très expressif et très finement découpé, est encore accentuée par une chevelure noire et abondante. Sa main droite, exsangue, repose sur un in-folio.

La facture bien particulière de la pelisse suffirait à révéler la main de l'éminent élève du Giorgione, Sébastien del Piombo. Il aimait à envelopper de fourrures les hommes et les femmes qu'il avait à peindre, et il savait, il faut en convenir, interpréter de main de maître, et jusqu'à l'illusion, la beauté et la délicate souplesse de ces peaux fauves. Qu'on se rappelle la belle Fornarina, à la Tribune de cette même galerie des Offices, le portrait de l'homme à la barbe noire dans la galerie Pitti et la délicieuse figure de femme du musée de Berlin.

Bien d'autres traits encore rattachent cette œuvre à Sébastien del Piombo, et il sied de féliciter le directeur de la lui avoir attribuée.

VI. - PAUL VÉRONÈSE : « MOÏSE SAUVÉ DES EAUX¹ »

La grâce parfaite de toute la composition, la magie du coloris purement véronésien, et qui se fait encore sentir, malgré la restauration, prouvent bien que l'on est en présence d'une œuvre originale du maître et non d'une toile de son école.

Les couleurs particulières à l'école vénitienne, qui chez le Titien et le Tintoret sont assez fréquemment absorbées par le ton général, brillent chez le Véronèse avec une merveilleuse franchise, cependant que la fraîche vapeur argentée qui semble pénétrer toutes

1. Se trouve dans la section vénitienne, salle II.

421

ses teintes rend et conserve au ton général sa maîtrise légitime. De plus, sa manière bien à lui d'enlever à son rouge, à son vert et à son jaune tout ce qui pourrait être matériel et de ne se servir que des plus fines nuances exclut toute impression de bariolage.

Le paysage est peint dans des intonations roses et grises très douces et les nuages ont cette beauté, cette bizarrerie de formes qui rendent caractéristiques les ciels de ce maître. Pour qui a vécu à Venise, cette interprétation est familière, car c'est bien la vraie magie des ciels des lagunes.

VII. - LE TINTORET : « LÉDA¹ »

Cette belle toile décorative, donnée à la galerie avec les cinq qui suivent, par le D^r Arthur Noe de Walke, se trouve aussi dans la section vénitienne, salle I, n° 3388.

Léda! Qui lui a donné ce nom et que peut bien avoir à faire le gracieux mythe grec avec cette femme nue qui se prélasse négligemment sur de lourds coussins de velours et des tentures de soie?

Sur la droite se trouve une belle et vigoureuse jeune paysanne, qui s'appuie à une grande cage de bois, à travers les barreaux de laquelle un canard allonge son cou. Le beau cygne qui s'approche tendrement de la jeune femme nue et qu'elle caresse avec indifférence, ne peut pas être Jupiter, pas plus qu'elle-même ne peut être Léda. Si l'on veut voir une belle représentation du mythe de Léda au xviº siècle, c'est le Corrège qui nous l'offrira. Sa Léda (au musée de Berlin) a quelque chose de la poésie bucolique de la période alexandrine, poésie que nous retrouvons dans plusieurs fresques d'Herculanum et de Pompéi (au musée de Naples et dans ces villes mêmes).

Le Corrège a, dans sa nature, une certaine affinité d'esprit avec le génie grec, ce qui ne peut absolument pas se dire du Tintoret. Celui-ci n'a voulu représenter, dans son tableau, qu'une jeune femme, belle et svelte, dont la blancheur de la peau éclatât sur la soie rouge ou jaune des coussins. Mais ce même Tintoret, qui manquait du sentiment de la beauté grecque, posséda d'un autre côté, dans son caractère, quelques traits de la fougue de Michel-Ange. Il est contraint de

1. Se trouvait auparavant dans la célèbre galerie du duc d'Orléans, et plus tard passa dans diverses galeries anglaises (Le Gallerie Nazionale italiane, 1895, p. 65).

pencher ou de plier ses figures, trop grandes pour sa toile: si elles se levaient de toute leur grandeur, elles ne tiendraient pas dans le cadre. Les formes élégantes, sveltes, et pourtant assez fortes de la jeune femme, sont peintes largement, à grands traits. La beauté de la forme, dans sa grandiose simplicité, et la couleur lui ont suffi.

VIII. - SALVATOR ROSA : « JOB VISITÉ PAR SES AMIS¹ »

Le patriarche éprouvé vient de se soulever à demi du grabat informe où il s'était étendu nu. Une troupe d'amis et de parents sont venus le trouver, pour le consoler et lui apporter leurs bons avis.

Toutes les figures, qu'elles soient en mouvement ou au repos, sont peintes à coups de pinceau rapides et empâtés, et semblent comme en relief, sur un fond très légèrement couvert. Qu'on remarque surtout, à droite, la magnifique figure de soldat couvert d'une cuirasse. Quel relief! Quelques traits, et cette physionomie a pris vie. Comme le casque et la cuirasse s'adaptent à la tête et à la poitrine! Et quel ton métallique dans cette matière, contre laquelle vient se briser la lumière et d'où elle est projetée si vive et si rayonnante! L'artiste a su, avec peu de moyens, avec une vraie économie artistique, atteindre un grand effet; il a su également, avec un fin discernement, approprier l'harmonie générale des teintes au caractère du sujet.

IX. - SALVATOR ROSA: « PAYSAGE 2 »

Sur un terrain accidenté et rocailleux s'élève une profonde forêt de chênes, dont les rameaux noueux s'étendent vers le spectateur. A gauche, un large bras de mer, où souffle une brise assez forte pour gonfler les voiles de plusieurs grands navires, qui voguent dans diverses directions.

Tout ce tableau dénote une étude approfondie de la nature. La résistance et la force d'une forêt de chênes y est bien caractérisée, et les débris de branches et de rameaux noueux qui jonchent le sol attestent la lutte opiniâtre de ces géants des forêts contre la fureur des éléments. L'artiste en a saisi le caractère, et cette toile serait un chef-d'œuvre, si les teintes d'un brun jaune, d'un puissant éclat,

^{1.} Exposé sous le nº 3.387. Autrefois dans la galerie du palais Santa Croce, à Rome.

^{2.} Exposé sous le nº 3.393.

DERNIÈRES ACQUISITIONS DE LA GALERIE DES OFFICES 423 n'étaient pas appliquées à coups d'un pinceau trop chargé, ce qui a fini par rendre le coloris trop lourd.

X. - GUIDO RENI : « SUZANNE AU BAIN1 »

On a, dans ce tableau aux lumières jaune vif et aux ombres noires, un échantillon caractéristique de la période où Guido subit l'influence du Caravage.

La galerie de Vérone possède une ancienne copie de cette toile.

XI. - GUIDO RENI: LA « MADONNA DELLA NEVE 3 »

Le sujet, en parfaite harmonie avec le caractère de la peinture, appartient aux plus froides créations de la dernière manière du maître. La Vierge est assise sur les nuages et tient sur sa poitrine l'Enfant Jésus, qui bénit. Elle est entourée de jeunes anges agenouillés, tandis que, dans la partie supérieure, parmi la splendeur de l'auréole, brille une vaporeuse couronne de chérubins. Sur le devant, deux grandes figures : sainte Lucie et sainte Madeleine, derrière lesquelles s'étend un vaste paysage, plat et sombre, dont la faible lumière paraît plutôt produite par les rayons lunaires que par la splendeur du jour. Une autre figure plus petite a donné le nom au tableau : c'est un ange ravissant qui émerge des nuages, aux pieds de la Madone. Ses deux mains étendues laissent tomber une fine pluie de neige, et déjà toute la plaine, avec les toits de ses maisons et de ses temples, en est légèrement recouverte.

XII. - JAN VAN HUYSUM: « FLEURS 3 »

Le musée des Offices ne possédait jusqu'ici aucune peinture de ce maître, si célèbre dans son genre; celle de la galerie Pitti est de médiocre valeur. D'une coupe de cristal de couleur verte, de ce cristal appelé communément verre de Rome, s'échappe toute une profusion de fleurs. Deux magnifiques tulipes jaune d'or, veinées de bleu, sortent d'un gros bouquet de roses blanches, légèrement

- 1. Exposé sous le nº 3.399. Ce dernier aussi se trouvait autrefois dans la galerie du duc d'Orléans; il est maintenant dans la salle du Baroche.
- 2. Autrefois dans l'église Corte Landini, à Lucques. Entra en 1840 dans la galerie Charles-Louis de Bourbon. Exposé sous le n° 3.394.
 - 3. Sur un chevalet, dans la salle hollandaise.

roses. Celles-ci sont, à leur tour, entourées de lilas blancs aux reflets bleuâtres, de campanules bleues, d'églantines blanches et d'autres fleurs bleues ou violettes, dont plusieurs ont la tige fine et délicate des lys. L'une de ces dernières est cassée et retombe sur le bord du vase. Au pied de la coupe, une grappe de raisins verte et claire.

Les teintes principales sont le bleu et le blanc, celui-ci prédominant. Cette gamme du blanc commence déjà dans les tons les plus profonds: le violet foncé, le rouge sombre, le vert sont légèrement retouchés avec de petits traits blancs, et cette harmonie s'accentue jusqu'à ce qu'elle trouve sa plus franche expression dans la rose blanche qui pend sur le devant du bouquet.

Parmi les autres tableaux qui, comme celui-ci, n'appartiennent pas à l'école italienne, il convient de citer un portrait double de van Dyck. Les deux personnages peints dans cette toile doivent être les deux frères Bernard et John Lennox, fils du duc de Gordon, qui tous deux furent tués à la bataille d'Abresfort, dans le comté de Hampshire.

ÉMILE JACOBSEN





LA MADONE ET L'ENFANT SUR UN TRONE ENTRE DES SAINTS (ÉCOLE DE BOTTICELLI)

(Galerie des Offices, Florence.)





CLAUDE PERRAULT ARCHITECTE ET VOYAGEUR

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)

Dès l'arrivée à Poitiers, Perrault faisait une remarque qui a frappé à peu près tous les voyageurs qui ont traversé la ville. « Elle est fort mal pavée, dit-il, de petits cailloux, et les rues sont inégales, étant pleines de fosses et d'éminences; elles sont, de plus, tortueuses. Les maisons sont petites et basses, mal bâties, malpropres et fort pauvres. » Mais les monuments y abondent, et, dès le lendemain, Perrault se met à les visiter, au grand étonnement de quelques magistrats du lieu, qui ne s'imaginaient pas qu'on pût s'intéresser à ces vieilleries. C'est l'église Saint-Hilaire qui retient d'abord son attention. « Nous fûmes, dit-il, à Saint-Hilaire, qui est une église de médiocre grandeur, mais dont la structure est assez particulière. La voûte, qui est en berceau, ayant des fenêtres qui ne s'élèvent pas jusqu'en haut, comme en l'ordre gothique, mais qui sont en lunette, est portée sur de grosses colonnes qui ont leurs bases de chapiteaux approchant assez de l'ordre antique. Cette voûte en berceau a des bandeaux carrés qui posent au droit des colonnes, et on a peint des arcs qui vont diamétralement de coin en coin, pour repré-

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. XXVI, p. 209.

senter ceux qui sont ordinairement en l'ordre gothique. Dans la croisée à main droite, nous vîmes le sarcophage, qui est une espèce de tombeau d'une pierre dure et polie, mais qui n'est point marbre. Elle est taillée de bas-reliefs si effacés qu'on n'y connaît rien. On dit que ce cercueil consomme en 24 heures la chair des corps morts. Nous fîmes l'expérience d'une autre particularité qu'à cette pierre, qui est que, quand on la frotte, elle rend une puanteur insupportable qui cesse incontinent. On nous fit voir aussi, dans un grenier, ce que l'on appelle le berceau de saint Hilaire, qu'i est un gros tronc d'arbre creusé où on dit que ce saint couchait. Il sert à présent pour y mettre et lier les fous, pendant la neuvaine qu'on fait pour leur guérison. »

De nos jours, le touriste visite surtout, à Poitiers, Notre-Dame-la-Grande, la salle des Pas-perdus du Palais de Justice et le temple Saint-Jean. Perrault les vit aussi et ces trois monuments ne semblent pas avoir produit sur lui une impression favorable. « A un des côtés du marché, dit-il, est l'église de Notre-Dame-la-Grande, qui ne l'est pourtant guère. Ce qu'il y a de remarquable est qu'à la muraille de l'église, du côté du marché, il y a une arcade enfoncée où est une statue équestre qu'on dit être de Constantin. Il y aurait plus d'apparence de croire qu'elle est de Clovis, qui défit Alaric près de Poitiers. Ce qu'il y a de certain est que c'est la sculpture la plus horrible qui se puisse imaginer. Le prétendu Constantin tient une épée de fer, dont le travers est aussi grand que la lame. » Et c'est tout. Rien sur la splendide façade du xit siècle, sculptée tout entière comme un vaste bas-relief. L'architecte de la colonnade du Louvre l'ignore et n'en dit mot.

Poursuivons notre course sur ses pas. « Du marché nous fûmes au Palais, dans lequel on entre par une espèce de ruelle qui lui sert de cour et où deux personnes ont de la peine à passer de front. La salle du promenoir est fort grande, ayant huit toises et demie de large. Elle est aussi fort haute et n'a que de fort petites fenêtres, qui sont en haut de la muraille, la plupart murées. A un des pignons, elle est ouverte par trois grandes fenêtres qui sont presque bouchées par les tuyaux des trois cheminées, qui occupent un des bouts de la salle et qui n'ont toutes trois qu'un seul manteau. Audevant de ces cheminées, il y a une estrade de la largeur de la salle, sur laquelle on monte par neuf degrés qui sont de la largeur de la salle... Cette salle était tellement sale que nous aurions cru qu'elle n'a jamais été balayée, si nous n'eussions trouvé sur l'estrade

427

et dans la cheminée la valeur de plus de dix tombereaux d'ordures, sans compter la quantité de six autres tombereaux pour le moins qui était au coin de la salle et auprès des portes par lesquelles on entre aux chambres de l'audience et du conseil qui ne sont guère plus propres que la salle. »

Cette impression est celle que Perrault emporte de bien d'autres endroits, par exemple de la crypte de Sainte-Radegonde, intenable « à cause de la puanteur de l'ail, qui remplit d'ordinaire toutes les églises de cette ville ». Quant au temple Saint-Jean, c'est « une église fort ancienne et assez petite. On y descend fort bas et elle est séparée en deux. Les habitants disent qu'elle a servi aux sacrifices des idoles et qu'en la première partie on immolait les victimes. Il y a quelques colonnes qui paraissent de marbre, mais elles ne sont que de pierre commune, si crasseuses que l'on n'en saurait aisément juger ». Il est aujourd'hui démontré que cet édifice, si négligé alors, est un antique baptistère et sans doute l'édifice chrétien le plus ancien de la France. Mais ces considérations ne touchaient pas Perrault et son amour des ordonnances symétriques ne s'accommodait pas des vestiges incohérents et délabrés.

A Lusignan, où les voyageurs allèrent en quittant Poitiers, attirés peut-être par le souvenir de Mélusine, une déception d'un autre genre les attendait. « Le garçon d'un maréchal, qui a entendu conter à sa grand'mère l'histoire de Mélusine, ainsi qu'il nous dit, nous servit de guide et d'interprète pour voir les antiquités de ce lieu si célèbre. Mais il ne put nous rien faire voir, après nous avoir promis en allant de nous montrer la fontaine où Mélusine se baignait quand elle fut transformée en serpent, et le puits où on entend résonner l'or et l'argent dont il est plein quand on y jette une pierre, parce que ce puits s'est trouvé transformé en un trou carré revêtu de maçonnerie, large environ de deux pieds et demi en carré et profond de trois pieds. La fontaine fut aussi métamorphosée en un petit morceau de mur d'environ six pieds en carré, au bas duquel il y avait un trou carré d'environ six pouces, dont il fallait supposer que l'eau avait autrefois sorti, mais qui était tout à sec. Il nous voulait mener à une autre fontaine nommée Caillevée, qui guérit toutes sortes de maladies et qui est un présage de la fertilité de l'année quand elle a de l'eau en abondance; mais nous n'osâmes pas y aller, de crainte de la faire disparaître, comme les autres raretés, ce qui aurait apporté un grand préjudice à la province qui n'est pas trop fertile, »

Maintenant le voyage traîne moins, et il semble que les découvertes de la route aient moins d'attrait pour ceux qui les font. Saint-Maixent est une ville qui appartient au duc de Mazarin, et elle a grandement souffert des guerres religieuses. Niort a un château « qui est très antique et très fort », mais c'est à peu près le seul monument de la ville. Il en est de même de Fontenay-le-Comte, qui possède « un vieux château assez ruiné » et une fontaine qui est « belle et bâtie du temps de François I^{er} ». Si les-voyageurs s'arrêtent davantage à Luçon, ce n'est pas à cause des monuments religieux de cet évêché secondaire. Comme Saint-Maixent, comme l'abbaye de Saint-Michel-en-l'Herm, ils ont beaucoup souffert des outrages des huguenots. Mais le siège est occupé pour le moment par un membre de la famille de Colbert, et c'est le prélat qui accueille les visiteurs et leur fait faire bonne chère en attendant qu'ils gagnent La Rochelle.

Dans cette ville maritime, le premier souci de Perrault et de ses compagnons est de visiter un bâtiment de haute mer. Ils en purent voir un, grâce à un armateur rochelais, et le détail de cette excursion est complaisamment rapporté. Chemin faisant, Perrault avait pu observer la fameuse digue construite par le cardinal de Richelieu. Quant à la ville, elle n'offrait que peu de particularités, que le visiteur s'empressa cependant de noter. « Nous vîmes aussi l'hôtel de ville, qui est petit, mais curieusement bâti, d'une architecture ornée de colonnes et de pilastres corinthiens, de niches et de figures, avec un double escalier en perron assez joli. Toute la ville est pleine de boutiques de marchands et d'artisans, et presque toutes les maisons sont portées sur des arcades de pierres de taille. Il y a plusieurs fontaines dont on tire l'eau avec des pompes. Il ne reste aucun vestige des anciennes fortifications; il n'est demeuré que les portes, qui sont belles, ornées de pilastres assez façonnés, avec les armes de France et les chiffres des rois et des reines desquels elle ont été bâties. Ces mêmes armes et chiffres sont sur les portes des deux temples. »

Il n'y avait guère qu'une étape entre La Rochelle et Rochefort, « qui est un village sur la Charente, entre Tonnay-Charente et Soubise ». Ainsi s'explique Perrault, et il ajoute : « En cet endroit, la Charente s'étant trouvée fort propre à loger les vaisseaux et à leur servir de port à cause de sa profondeur, le roi a commencé depuis quatre ans à y faire bâtir un arsenal, pour servir de magasin et de lieu pour la construction et l'équipement des vaisseaux. M. Colbert de Torcy, intendant de la province, et qui a la direction de cet ouvrage, nous retint et nous régala avec toute l'honnêteté et toute la

civilité imaginables, et nous fit voir fort exactement tout ce qu'il y a d'exécuté de ce grand dessein, qui nous surprit et nous parut tout à fait royal, car il y a plus de deux mille ouvriers qui y travaillent.»

De la sorte, Perrault et ses compagnons jouirent en détail du spectacle de cette activité. Ils virent les bâtiments de la corderie et tous les apprêts qu'on faisait subir aux câbles de la marine. La fonderie n'était pas encore achevée, mais ils jugèrent qu'elle le serait bientôt. L'arsenal, le magasin des poudres, les chantiers des navires les retinrent tour à tour, et il conclut ainsi ce minutieux examen : « Rochefort, qui n'était guère qu'un village, devient de Jour en jour une belle ville par les bâtiments qui s'y font. Suivant les alignements qui sont donnés, les rues sont larges et droites comme au Havre. Les maisons sont bâties en partie par le roi, en partie aussi par des particuliers, à qui le roi donne les plans pour une redevance. »

En sortant de Rochefort, les voyageurs côtoyèrent à peu près l'Océan et traversèrent les marais salants, dont Perrault ne manque pas de donner une description. Ils s'arrêtèrent à Brouage, une ancienne place de guerre, aujourd'hui abandonnée à cause de l'insalubrité de sa position; puis, par Saujon, ils arrivèrent à Royan. Perrault nous a laissé un amusant croquis de cet endroit : « Royan, dit-il, est un petit village sur les bords de la Garonne, assez proche de son embouchure, qui a un château bâti sur un rocher qui est tout à fait ruiné et dont il n'y a de reste que les moitiés de deux tours fort hautes. Les moitiés qui sont abattues sont celles qui étaient du côté de la mer. Par delà le château, qui est hors de ville, il y avait une pièce de canon fort grosse et fort rouillée, qui avait écrasé son affût qui était aussi fort pourri. De cet endroit, nous vîmes, avec des lunettes d'approche, la tour de Cordouan, qui est à deux lieues de là. Le temps était și beau, que nous prîmes résolution de nous embarquer le lendemain pour aller voir de plus près ce merveilleux édifice, quoiqu'on n'aie pas accoutumé d'y aller après la miseptembre. Nous fîmes marché, la soirée, avec les matelots, pour nous tenir une chaloupe prête dès la matinée pour partir avec la marée; mais le temps changea le reste de la nuit et la mer nous éveilla et nous fit changer de résolution. Nos matelots mêmes ne nous conseillèrent pas aussi, quoique ayant beaucoup de regret, d'entreprendre ce voyage. »

Remontant donc le cours de la Gironde sur la rive droite, la petite troupe vint ainsi, non sans incident, jusqu'à Blaye, par Saint-Fort et Saint-Bonnet. Blaye était la dernière étape avant Bordeaux. Aussi, dès que nos voyageurs eurent visité le château et les remparts de la petite forteresse, ils se mirent en route, mais cette fois-ci par eau, pour gagner Bordeaux. « Sur les trois heures, dit Perrault, lorsque la mer fut assez haute, nous nous embarquâmes dans la chaloupe du roi, avec un archer du bureau de la douane et sept matelots, qui, ayant levé les voiles et puis les rames, nous firent arriver sur les sept heures à Bordeaux. » Et il ajoute: « Nous logeâmes au *Chapeau rouge*, la plus célèbre hôtellerie de la ville et qui a donné le nom à la rue où elle est, qui est la plus belle de Bordeaux, car on la compare à la rue Saint-Antoine et, en effet, elle est presque aussi large, ayant deux ruisseaux, et elle est bordée de quantité de belles maisons. » Tout ces menus détails en disent long sur le Paris et sur le Bordeaux d'alors.

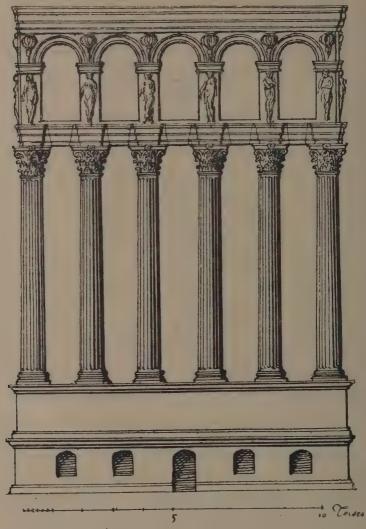
C'est également dans cette hôtellerie déjà fameuse que descendirent, trente ans auparavant, Chapelle et Bachaumont, lorsqu'ils firent de conserve cette tournée poétique à travers la France, qui devait immortaliser leurs noms. Le séjour de Perrault à Bordeaux fut moins agréable et plus prolongé qu'il le supposait, car son frère Jean débarqua malade dans la ville, et durant un mois ce mal ne fit guère que s'aggraver. Le plaisir du touriste se ressentit de cette circonstance malheureuse, qui lui permit pourtant, en allongeant sa résidence à Bordeaux, de voir la cité plus en détail et de mieux se mêler à sa vie.

Deux édifices antiques pouvaient surtout attirer alors, à Bordeaux, l'attention des archéologues : le palais Gallien, qui subsite encore, et les piliers de Tutèle, aujourd'hui détruits. C'était une colonnade érigée à la gloire du dieu tutélaire de la cité, et qui s'élevait à l'endroit où l'architecte Louis construisit, au siècle suivant, le théâtre actuel, si universellement réputé. Lorsque Perrault visita les piliers de Tutèle, il les examina avec attention et la description qu'il nous en a laissée dans son journal est d'autant plus précieuse que le monument, ainsi que nous le disions, n'existe plus depuis deux siècles.

« Après dîner, nous fûmes voir un édifice fort antique, qu'on appelle les piliers de Tutèle. Il est au milieu de la ville; on y entre par un cabaret à qui cet édifice sert de jardin. Il y a un stylobate continu, haut environ de onze pieds, compris sa base et sa corniche. Ce stylobate en soutient un second pareil, sur lequel des colonnes, disposées selon le genre pycnostyle, sont posées. Ces colonnes, qui ont quatre pieds et demi de diamètre, sont composées de

plusieurs tambours de deux pieds de hauteur, d'une belle et bonne pierre. Les jointures des tambours sont si serrées, qu'on ne peut y introduire la pointe d'un couteau. Ces colonnes étaient au nombre de 24, mais il y en a 7 qui manquent. Élias Vinet, qui a commenté Ausone, il y a cent ans, dit que de son temps il n'y en manquait que 6, et il paraît par la figure qu'il a mise dans son livre que celle qui est marquée A est tombée depuis ce temps-là. Celles qui sont marquées B et C sont endommagées de coups de canon, ayant été battues au dernier siège de Bordeaux, du château Trompette qui est l'opposite. Ceux de Bordeaux avaient mis une batterie au milieu de ces colonnes, qui servaient de gabions. Ces colonnes sont d'ordre corinthien; les feuillages des chapiteaux sont de feuilles d'acanthe assez mal taillées; toutes les volutes sont rompues. Les cannelures sous l'astragale sont évasées contre l'ordinaire, comme il est ici marqué. Par le bas au-dessus de la base, elle sont comme on a accoutumé de les faire. Il y a quelques-unes de ces colonnes qui ne sont point achevées par le bas et qui ont été construites selon cette manière des Anciens, dans laquelle on ne taillait que les joints des pierres, et on réservait de tailler les parements après les avoir posées. Ces colonnes ne soutiennent point d'autres ornements que l'architrave, ayant, au lieu de frise, des arcades dont les impostes sont soutenus par des figures de demi-relief, en forme de cariatides, et sur les impostes au droit des lignes, il y a des vases qui ne sortent qu'à moitié des murs. Au-dessus des arcades et des vases, il y a encore une architrave et on ne saurait dire s'il y avait quelque chose au-dessus. Les stylobates dont il a été parlé ne sont que par dehors; car, pardedans, les bases des colonnes reposent sur le plancher, qui est, à ce qu'on peut juger, le ciel d'une carrière dont on a tiré des pierres, car ce plancher est par dessous tout plat et non voûté, mais soutenu par un mur bâti de petites pierres, qui n'ont pas plus de cinq pouces en carré. Cet édifice a 13 toises de long et 9 de large. Il est bien difficile de juger ce qu'il était, car il ne peut passer ni pour temple ni pour basilique, et il n'y a point d'apparence qu'il ait été couvert que de charpenterie, n'ayant point d'arcs-boutants qui pussent soutenir la poussée d'une voûte de 9 toises de large. »

La description de Perrault et les croquis dont il l'accompagne ont donc une réelle valeur documentaire; mais ce ne sont pas là les seuls souvenirs qui nous restent d'un monument aujourd'hui disparu. En outre de la reproduction qui se trouve dans l'ouvrage d'Élie Vinet cité plus haut, Androuet du Cerceau avait aussi fait, au xviº siècle, un dessin qui est conservé et Perrault lui-même a fait graver son croquis pour l'intercaler dans la seconde édition (p. 219) de sa traduction de Vitruve. Mais, lorsque cette planche



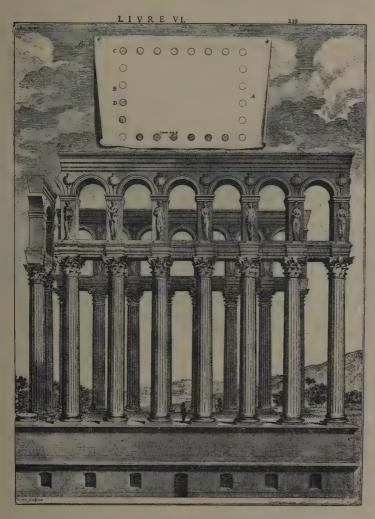
PILIERS DE TUTÈLE, A BORDEAUX, DESSIN DE CLAUDE PERRAULT

parut, en 1684, il y avait quelque temps déjà que la volonté des hommes, plus néfaste encore que les injures du temps, avait mis à bas ce portique que les âges avaient épargné en partie.

Il n'en est pas de même du palais Gallien, que Perrault visita

CLAUDE PERRAULT ARCHITECTE ET VOYAGEUR

et qui subsiste encore, plus respecté même qu'il ne l'était alors. « De là, dit Perrault en poursuivant sa description, nous fûmes voir un lieu hors la ville qu'on appelle assez improprement le



PILIERS DE TUTÈLE, A BORDEAUX GRAVUNE DE PAUTE D'APRÈS LE DESSIN DE CLAUDE PERRAULT 4

palais de Gallien, parce que ce n'est point autre chose qu'un amphithéâtre. Il n'est bâti que de moellons et de briques entremêlés, en sorte qu'il y a des ceintures faites de trois briques entre

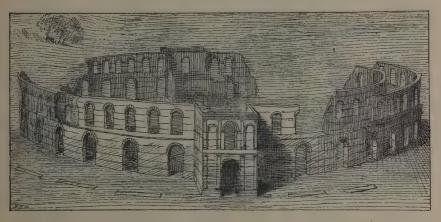
^{1.} Vitruve, 2º édition, 1684, p. 219.

sept rangées de moellons qui n'ont que quatre pouces en carré. Les briques ont un pouce et demi d'épaisseur et un pied en carré. Il paraît qu'il y avait deux portiques tout autour. Celui du dehors avait des arcades plus grandes et éloignées les unes des autres au portique d'en bas que celui de dessus, qui avait une petite arcade sur le milieu de la grande et une autre sur le trumeau d'entre les arcades d'en bas. Les portiques paraissaient n'avoir point été voûtés, car on ne voit point d'arrachement au droit où devaient être les reins des voûtes et il y a seulement une retraite au droit du plancher, qui vraisemblablement était de solives qui pesaient sur la retraite. Il y a aussi apparence que les degrés étaient de bois. Il y avait une entrée et une sortie aux deux bouts qui étaient grandes et ouvertes et presque aussi hautes en dedans qu'en dehors, ce qui pouvait empêcher la vue aux degrés d'en haut, parce que les degrés n'étaient pas coupés comme Vitruve dit qu'ils étaient aux théâtres par la manière qu'il appelle præcisio. La première et plus grande ceinture qui faisait le dehors du plus grand portique est toute abattue et il ne reste que les fondements. Il paraît qu'on avait commencé à démolir la seconde enceinte, et, ainsi que je conjecture, il faut qu'il y ait peu de temps, depuis les Goths et Vandales, parce qu'il semble qu'on essaya de faire cette démolition par des mines avec de la poudre à canon, parce que les pieds-droits qui sont entre les arcades d'en bas sont percés de quatre pieds en carré.»

Ces deux monuments imposants n'étaient pas les seuls vestiges qu'eût laissés à Bordeaux la domination romaine. Perrault étudie tout avec attention, qu'il s'agisse des statues et des inscriptions recueillies à l'hôtel de ville, ou bien de celles qui ornaient la demeure de l'abbé de Raymond et que son père, le fougueux polémiste, avait conservées. Mais nous ne suivrons pas notre architecte dans tous ces examens minutieux. Nous préférons citer et grouper les traits épars de ses observations sur les monuments du Bordeaux du temps. La ville venait de traverser une période dramatique de son histoire et, sous l'Ormée comme pendant la Fronde, avait connu des émotions dont le souvenir était encore vivant lorsque Perrault la parcourait. Celui-ci ne manque pas de noter l'endroit où le boucher Dureteste, chef de la sédition des Ormistes, subit le châtiment de sa rébellion. C'était devant le fort du Hâ, « qui est un gros pavillon couvert d'ardoises, fort bien bâti de grandes et belles pierres ». De là à la cathédrale de Saint-André il n'y avait qu'un pas. « On fait grand état de sa structure, à cause qu'elle n'a qu'une

nef sans piliers et sans ailes et qu'elle est fort large, ayant sept toises et demi »; mais ceci ne séduit pas Perrault, qui la trouve obscure et de mauvais effet. Il est vrai que, en y retournant plus tard, il y découvre un jubé « qui est un ouvrage assez remarquable, étant d'une architecture fort hétéroclite, mais parfaitement bien travaillée ». Et, de trouvaille en trouvaille, le touriste visite ainsi la cité entière, édifice par édifice, notant sur son journal de route ce qu'il convient de ne pas oublier.

Au château Trompette, qui gardait la ville et la défendait aussi bien contre les émeutes du dedans que contre les ennemis du dehors, les lumières spéciales de Perrault eurent à s'employer. Fort



LE PALAIS GALLIEN, A BORDEAUX, DESSIN DE CLAUDE PERRAULT

peu de temps auparavant, une face d'un des bastions s'était affaissée et avait tombé. Colbert demanda donc à Perrault de rechercher les causes de l'événement et de les lui faire connaître. Et Perrault en profita pour examiner en détail le château et pour en tracer une description, qui n'est pas sans valeur, puisque le monument a disparu complètement aujourd'hui. « Ce château paraît un bijou, dit Perrault, à cause des beaux ornements d'architecture dont on n'a pas accoutumé d'embellir les forteresses, car, outre les portes et les forteresses qui sont ornées de colonnes et de sculptures fort délicates, tous les remparts sont ouvragés par des bossages et par des panneaux en relief, qui paraissent autant d'échelles, et, en effet, on s'en pourrait bien servir pour cela. Il y a, sur chaque bastion, un cavalier qui est une tour ronde, couverte en plateforme et bordée d'une corniche soutenue par de belles consoles, avec un parapet de la même

grosseur que celle du bastion. Sur chaque tour il y a deux guérites, dont l'une sert à couvrir l'escalier. Elles sont toutes deux vers le bord qui regarde le dedans de la place. Il y a des contremines autour de la place, qui sont des corridors voûtés de huit à neuf pieds de large, et qui ont de temps en temps des fenêtres et des embrasures pour tirer dans le fossé. » Et Perrault se livre ensuite à des observations techniques sur la nature des fossés de défense.

Nous suivrons encore Perrault dans l'excursion qu'il fit au couvent des Chartreux, construit au commencement du siècle par le cardinal de Sourdis, proche de la ville, dans en endroit marécageux, que les religieux devaient dessécher et assainir. « Les cloîtres sont fort beaux, dit Perrault, bâtis de belles pierres de taille, à pilastres et à arcades du côté du préau. L'église est aussi bâtie de même et voûtée de pierre. Il y a, aux deux côtés de l'autel, deux statues de marbre qui représentent l'Annonciation, faites à Rome par le père du cavalier Bernin, dont on fait beaucoup de cas, mais qui ne sont pas grand'chose. Il y a un buste du cardinal de Sourdis, fait par le même sculpteur, qui est quelque chose de bien plus beau. Il est au-dessus de la porte par laquelle on entre du grand cloître dans le petit. Dans la nef, il y a un tableau de saint Bruno qui est parfaitement beau, fait par un nommé Du Puitz. La voûte du réfectoire des frères lais, qui est de pierre, fait un écho d'un des coins à l'autre, qui fait que l'on entend fort distinctement ce que l'on dit, quoiqu'on parle si bas que ceux qui sont au milieu n'entendent rien. » Il n'était pas sans intérêt de recueillir ici le résultat des observations de Perrault en cet endroit. Les objets d'art dont il parle subsistent toujours. Les deux groupes de l'Annonciation — la Vierge, à droite de l'autel, l'Ange Gabriel, à gauche, - sont communément attribués au cavalier Bernin et non à son père, à qui ils appartiennent, comme on vient de le voir. Quant au Saint Bruno, dont il est aussi question, si tous ceux qui le voient tombent d'accord sur sa valeur artistique, on ne s'entendait guère sur l'artiste qui l'avait fait, et les noms de Le Sueur et du Dominiquin avaient été prononcés avec plus de conviction que de justesse de vue. Le doute cesse après l'affirmation de Perrault; il est vrai que cette certitude soulève d'autres questions qui demeurent, elles, sans réponses. Quel était ce Du Puitz qui a peint un chef-d'œuvre? Sans doute quelque obscur artiste de province, ou quelque moine qui cacha dans un cloître une personnalité faite pour briller davantage? Qu'importe, après tout? Le mérite d'une belle œuvre est-il augmenté parce qu'elle porte une signature illustre? Pour les brocanteurs assurément; mais pour les vrais artistes, pour les amateurs éclairés, il n'en est pas de même, et leur admiration reconnaissante va également vers celui qui, obscur ou fameux, éveille en eux la douce émotion des choses d'art.

En se prolongeant, la maladie de son frère Jean permettait à Claude Perrault de ne rien négliger de ce que Bordeaux pouvait contenir d'intéressant. Pendant un mois, en effet, du 29 septembre,



CHARLES PERRAULT, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE D'APRÈS LE PORTRAIT PEINT PAR TORTEBAT ET GRAVÉ PAR G. EDELINGK^I

jour de l'arrivée, au 30 octobre 1669², l'état du valétudinaire n'avait fait qu'empirer et, de saignées en purgations, il s'acheminait ainsi vers un dénouement fatal. Il était soigné par Claude Perrault, qui, aidé des sommités médicales bordelaises du temps, mettait tout son savoir à traiter un mal peu défini, qui s'aggravait malgré tous ses efforts. Veut-on, en passant, un échantillon de cette thérapeutique? Dans un accès particulièrement aigu, on mit sur le cœur du malade un pigeon fendu en deux. Bref, cet empirisme, qui n'en-

^{1.} Pour Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, 1696.

^{2.} Une inadvertance nous a fait dire ci-dessus (p. 218) : 1662. Là, comme ici, c'est 1669 qu'il faut lire.

rayait pas les progrès de la faiblesse du patient, n'apporta guère d'obstacles au résultat final. Jean Perrault mourut, et il fut enterré à Bordeaux, dans l'église Saint-Remy. Si son frère Claude avait mis à son service une science médicale fort contestable, et qui semble donner raison aux sarcasmes de Boileau, il avait fait preuve d'un dévouement qu'on ne pouvait nier. Il avait veillé sur le moribond avec un soin jaloux, laissant ses autres compagnons faire seuls leurs excursions, soit en ville, soit dans les environs, par exemple dans les landes de la Teste-de-Buch, et ne s'absentant pour quelques instants du chevet du malade que lorsqu'il ne pouvait pas y avoir d'inconvénients. Il est vrai d'ajouter que Claude Perrault avait trouvé à Bordeaux, au milieu de ses embarras, beaucoup de sympathie et de bienveillants concours. Parmi ces personnes obligeantes, il faut citer au moins le président de Salomon de Virelade, membre de l'Académie française, qui avait eu la maladresse de le préférer à Pierre Corneille. Retenu à Bordeaux par les devoirs de sa charge, le président de Salomon avait essayé de développer les goûts académiques dans sa ville natale et provoqué des réunions de beaux esprits, dont les travaux délassèrent Claude Perrault.

Après la mort de son frère, Claude se mit en devoir de regagner Paris, tandis que ses compagnons de route avaient, au contraire, poussé vers le midi, du côté de Toulouse. Il remonta en carrosse avec d'autres compagnons, dont il nous a laissé un croquis, et dont l'un était le propre neveu de d'Artagnan, qui se rendait à Paris pour être mousquetaire du roi, comme son oncle. On allait causer, en chemin, et l'attitude de Perrault le montre bien, mais la fin de son récit manque au point où l'on aurait voulu connaître la suite.

A Paris, Claude Perrault reprit le cours de ses occupations coutumières. Pourtant cette période de sa vie fut plutôt employée à la production littéraire et à l'exposition de ses idées qu'à l'exécution de ses conceptions d'art. Celles-ci étaient déjà achevées ou du moins en bonne voie. A la demande de Colbert, il traduit Vitruve et cette traduction, faite pour être utile aux architectes contemporains, est superbement publiée, aux frais du roi. Il abrège aussi Vitruve pour le rendre plus accessible à tous, sous un format plus commode. Il compose même une sorte de supplément à l'architecte romain, où, sous le titre d'Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens, il mêle ingénieusement ses propres idées à celles de l'antiquité. Pourtant on a encore recours à ses lumières, soit pour la décoration de Versailles, soit pour tel autre projet

décoratif. Voici une lettre écrite par Perrault à Colbert, au sujet de l'Opéra, au moment où le roi venait d'en donner le privilège exclusif à Lulli. Elle montrera comment l'architecte savait se tirer des missions de confiance qu'on lui demandait.

A Paris, ce 27 janvier 1674.

Nous allames hier, M. Le Brun, mes frères et moi, voir l'Opéra, d'où nous sortimes très satisfaits, particulièrement des décorations et changements du théâtre, qui sont à notre avis les plus beaux, les plus magnifiques et les mieux éclairés qui aient encore été faits; mais rien ne nous a tant étonnés que la prévention et l'obstination à trouver tout cela misérable, que l'on voit dans la plus grande part des spectateurs : ce qui ne peut venir que de cabale ou d'indignation. Il est vrai qu'il y a quelques petites machines qui ne sont pas heureuses et qui peuvent donner quelque lieu à la critique, mais outre qu'il est aisé de corriger ce qu'elles ont de défectueux, ce ne sont nullement des choses essentielles et qui doivent l'emporter sur les grandes et principales machines, qui sont très belles. La musique nous plut fort et les paroles aussi, quoique beaucoup des assistants témoignassent n'en être pas contents, sans savoir assurément pourquoi et seulement pour ne se pas départir du dessein formé qu'ils avaient de trouver tout mauvais. Une des principales plaintes est qu'on voit trop les cordes; cela est vrai, mais on peut y remédier en n'éclairant pas le fond du théâtre, ce qu'il est aisé de faire : mais c'est un grand défaut à un spectacle de n'être pas éclairé et il n'est pas malaisé de cacher les cordes quand le fond du théâtre est si obscur qu'on ne voit presque rien du tout. En mon particulier, j'aime mieux voir clair et voir des cordes que de n'en voir ou ne savoir pas bien ce que je vois. Les ballets sont très beaux, tant pour les habits que pour la danse.

J'ai envoyé à Monseigneur le dessin en grand pour les portes de bronze des grands appartements de Versailles, il me les renvoiera, s'il lui plaît, avec ses résolutions .

Enfin, Claude Perrault était membre de l'Académie des Sciences et, comme tel, avait été désigné par le roi lors de l'établissement de cette compagnie. En vieillissant, il revint à peu près exclusivement à ces occupations, expériences ou dissections, qui avaient fait la joie de ses années de labeur. Plusieurs volumes sont remplis par l'exposé des résultats de ces recherches, et, physique, mécanique ou histoire naturelle, il aborda toutes ces questions avec une originalité de

1. Bibliothèque Nationale,-Manuscrits, Mélanges de Colbert, nº 167, fº 245. Réintégré après avoir été détourné par Libri,

vues qui, au dire des gens compétents, n'est pas sans mérite. Cette ardeur à observer la nature fut même la cause de sa mort : après avoir assisté à la dissection d'un chameau au Jardin des Plantes, Claude Perrault se sentit envahi du mal qui l'emporta. Mais ce ne sont point de pareils travaux, quelque honorables qu'ils soient, qui ont assuré la célébrité de son nom. Il reste l'architecte de la colonnade du Louvre, et si ses autres œuvres servent à la connaissance de son caractère, elles n'ajoutent rien à sa gloire ni à son principal talent.

PAUL BONNEFON



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

L'EAU de TABLE SANS RIVALE.-LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles

PAR AN

Vente: 15 Millions

EXTRA-VIOLETTE * AMBRE ROYAL

Parfums nouveaux extra-fins composés par VIOLET, Parfumeur, 29, Bould des Italiens, PARIS

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie

18. rue St-Augustin

MAGASINS Avenue Victor-Hugo, 67
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de CHLOROSE et d'ANÉMIE

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base

d'HEMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France société anonyme. — capital : 160 millions

Siège social : 54 et 56, rue de Provence, à Paris Succursale A, 134, rue Réaumur (place de la Bourse). à Paris.

Dépôts de fonds à int/rêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts de 3 a 5 ans : 3 1/2 0/0 net d'impôt et de timbre ; Ordres de Bourse (France et Etranger; — Souscriptions sans frais; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (0bl de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.);— Escompte et Encaissement de Coupons; — Miss en règle de titres; Avances sur titres; — Escompte et Encaissement d'Effcts de commerce; — Garde de Titres; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages: — Transports de fonds 'France et Etranger; — Billets de crédit circulaires; — Lettres de crédit; — Renseignements; — Assurances; — Services de Correspondant, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

59 bureaux à Paris et dans la Banlieue, 290 agences en Province, 4 agence à Londres, correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.



GRAVURES

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1.400 planches)

Tirages sur papier de luxe in-4° colombier Prix: de 2 fr. à 100 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

ÉMILE HOVELAQUE

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DU JAPON

Extrait de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Une plaquette in-8° jésus de 52 pages, avec 22 illustrations.

Prix : 2 francs.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

Les Beaux-Arts & les Arts Décoratifs

PAR

MM. L. BÉNÉDITE, J. CORNELY
CLEMENT-JANIN, GUSTAVE GEFFROY, J.-J. GUIFFREY
EUGÈNE GUILLAUME, G. LAFENESTRE, LUCIEN MAGNE, P. FRANTZ MARCOU
CAMILLE MAUCLAIR, ROGER MARX, ANDRÉ MICHEL
AUGUSTE MOLINIER, ÉMILE MOLINIER, SALOMON REINACH

Un magnifique ouvrage de 528 pages in-3° grand colombier

Illustré de 30 planches hors texte (gravures à l'eau-forte et au burin, héliogravures)

et 250 gravures dans le texte.

Prix : Broché, 35 fr. — Relié, 40 fr. Prix exceptionnel pour les abonnés de la "Gazette des Beaux-Arts", broché 25 fr., relié 30 fr.

GRAVURES DE FERDINAND GAILLARD

Nos	PEINTRES OU SCULPTEURS	SUJETS	Avant la lettre	Avec la lettre
110 142 143 160 168 211 249 261 323	P. Delaroche. Antonello de Messine. J. Bellin. Donatello. J. Bellin. Ingres. Van Eyck. Raphaël.	Portrait d'Horace Vernet	d° d° d° 15 Epuisé 20 Epuisé	5 5 5 5 5 6 40 10
563 579 606 667 785 846	Michel-Ange	Crép iscule . — (Epreuves d'Etat). — (Japon) . — (Parchemin monté) . Tête de cire . Dom Guéranger . Monseigneur Pie . Léon XIII . Fragment des Disciples d'Emmaüs . Le Père Hubin .	25 30 40 20 Epuisé d° d°	10 40 10 6 10 5 5





FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg - Montmartre, 54

Librairie ALBERT FOULARD

Vve A. FOULARD & FILS, Sucre. 7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'art. Livres illustrés. ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans

ORFÉVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET C'º

56, rue de Bondy, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

GALERIES GEORGES PETIT

8, Rue de Sèze, 8

TABLEAUX MODERNES Estampes

EXPERTISES

IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, Rue Godot-de - Mauroi, 12

TAILLE-DOUCE - HÉLIOGRAVURE Typographie

TRAVAUX DE LUXE Atelier de Gravure et de Photographie

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1.100 planches)

sur papier de luxe 1/8° colombier Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

u Bureau de la Revue

HARO

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité. 5, Rue de la Terrasse (Boulevard Malesherbes)

TABLE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée (4º SÉRIE, 1881-1892 COMPRIS) EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE Prix: 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

E. JEAN-FONTAINE, Libraire 30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur den ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER H. LECLERC et P. CORNUAU, Sucrs

219, rue Saint-Honoré. Paris
Livres anciens et modernes, manuscrits
avec miniatures, reliures anciennes avec
armoiries, incunables. Estampes.
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHERES

FS RFAILX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE Paris Unan: 60 fr. Six mois: 30 fr. Départements — 64 fr. — 32 fr. États faisant partie de l'Union postale : Un an: 68 fr. Six mois : 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît le 1et de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8e, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la Gazette des Beaux-Arts offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maitres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la Gazette des Beaux-Arts compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, E. Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre, Courajod, Yriarte, Ary Renan, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maitres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. Barron, de l'Institut), Georges et Léonce Bénérite. B. Berenson, E. Derlaux.

A présent, pour afirmer qu'elle n'a pas dégenéré, il suitt de nommer;

MM. E. Babelon (de l'Institut), Georges et Léonce Bénébite, B. Berenson, E. Bertaux,
W. Bode, Bonnaffé, H. Bouchot, R. Cagnat, A. de Champeaux, Mis de Chennevières,
Clément-Janin, H. Cook, Ch. Diehl, lady Dilke, L. de Fourcaud, G. Frizzoni,
P. Gauthiez, H. de Geymüller, S. di Giacomo, A. Grever (de l'Institut), J.-J. Guiffrey, Th. Homolle (de l'Institut), H. Hymans, P. Jamot, G. Lafenesthe (de l'Institut),
Paul Lefort, L. Mabilleau, L. Magne, M. Maindron, A. Marguillier, J.-J. Marquet
de Vasselot, R. Marx, Maspério (de l'Institut), André Michel, Emile Michel (de
l'Institut), Em. Molinier, J. Momélja, E. Müntz (de l'Institut), P. de Nolhac, Gaston
Paris (de l'Institut), P. Paris, A. Pératé, E. Pottier (de l'Institut), B. Prost,
S. Reinach (de l'Institut), Th. Reinach, Marcel Reymonn, G. Riat, W. Ritter,
Edouard Rod, Saglio (de l'Institut), P. Sédille, Schmarsow, Six, Schlumberger
(de l'Institut), W. de Seidlitz, M. Tourneux, A. Venturi, Héron de Villefosse (de
l'Institut), P. Vitay, etc., etc.

EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazetie des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et cours artistiques; les renseigne sur le prix des objets d'art; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, la bibliographie des ouvrages d'art et l'analyse des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 5 francs.